تأويلية السرد

المتخيَّل - التاريخ - المتلقي

أسامة غانم

تأويلية السرد

المتخيَّل - التاريخ - المتلقي

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج علي

تأويلية السرد

المتخيل - التاريخ - المتلقي

د. أسامة غانم

الإخراج الفني

محمد محمود سيد

التصحيح اللغوي

مصطفى على

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢٠

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٢٠/٥٩٦٦

I. S. B. N. 978 - 977 - 91 - 2770 - 5

ص.ب ٢٣٥ رمسيس
١١٩٤ كورنيش النيل -رملة بولاق القاهرة
الرمز البريدي: ١١٧٩٤
تليفون: ٢٥٧٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩
فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦(٢٠٢)

GENERAL EGYPTIAN BOOK ORGANIZATION
P.O.Box: 235 Ramses.
1194 Cornich El Nil - Boulac - Cairo
P.C.: 11794
Tel.: +(202) 25775109 Ext. 149
Fax: +(202) 25764276
website: www.egyptianbook.org.eg
E-mail: ketabgebo@gmail.com
www.gebo.gov.eg

الطباعة والتنفيذ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة.
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

حقوق الطبع والنشر محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب.
يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابي من الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو بالإشارة إلى المصدر

تأويلية السرد

المتخيَّل - التاريخ - المتلقي

د. أسامة غانم

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٢٠

مدخل(*)

هل هنالك إشكالية عندما يستعين، أو يستعير، أو يستلهم الروائي من التاريخ الأحداث والشخصيات؟ نعم.. أعتقد ذلك، لأنه يحاول بقدر الممكن أن يطابق هذه الاستعارة بالواقع اليومي عن طريق الرمز والفنتازيا ومزامنة الحدث مع الآنيّ، وذلك بالاشتغال على المتخيَّل في تداخله مع التاريخ والتلقي، ولا نقوم بتأسيس المتخيل، أي "لا نعني بتأسيس المتخيل انطلاقًا من الواقع، إننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه، فالمتخيَّل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع"(١)، وإن السبب في لجوء الروائي إلى التاريخ، هو الابتعاد كليا عن الحاضر (وذلك بدمج الماضي بالحاضر)، والابتعاد عن المباشرة في السرد، وذلك بأسْطرة الواقع، لذا يذهب الروائي إلى الترميز والاستعارة والإحالة في سرد الأحداث، عندئذ تتأسس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ في النص الأدبي، مطروحة بحوارية أمام المتلقي الواعي بدوره كمُسْهم في العثور على أي معنى من النص الروائي، بمعنى ان النص أصبح محكومًا بمثلث: المتخيَّل - التاريخ - المتلقي، لأن مؤلف "الميتا رواية" يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما لو كان حقيقة، وإنما يضطلع بدلا من ذلك بدور فعّال، إنه ينتج الماضي، مشاركا ومسائلا ومستجوبا"(٢)، لكن هنا يبرز لنا سؤال عن مدى الحدود التي تفصل بين مكونات المثلث، وعن مدى تداخلها واستيعابها للآخر، وعن كيفية اشتغال كل واحد منهم وتفاعله مع الواقع المسرَد عنه، من خلال العلاقة بين مكونات السرد الروائي: الخيال - التاريخ - الواقع، وذلك للكشف عن عمق التفاعل بين

هذه المكونات والمتلقي، فالخيال " يعيد تشكيل تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيته وحدها، أما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار التي أبقاها"[٣].

السؤال الذي تطرحه جميع روايات الكتاب، وهي محسوبة على الميتا - رواية التاريخية، لا يتعلق بما هو التاريخ الفعلي، وإنما بمعنى أصح يتعلق بكيفية تقديم الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية؟ وكيفية الاستفادة منهما في رسم الحدث أو الشخصية بمنظور الحاضر؟ ومدى عمق التفاعل بين الحاضر والماضي؟ ومَن الذي سيطلع عليه أو يؤوله؟ "إننا لا نرى الراوي - المؤلف يكتب فقط، وإنما نكون أيضا على وعي بأن الكاتب يكتب بوعي تام لنا. إن الراوي - المؤلف يطالب القارئ بالمشاركة في خلق الصورة، وعلى القارئ أن يمتثل لهذا المطلب وأن يكون عبر فهمه للنص"[٤]. أي أننا نبحث في الماضي من أجل أن نفهم الحاضر، كأن الروائي على وعي بأنه يؤسس علاقة بين الماضي، الذي يكتب عنه، والحاضر الذي يمارس الكتابة به، أي يجب على المتلقي أن يشترك في عملية التأويل التي وضعه فيها المؤلف، وبالذات الشخصية التاريخية التي يتناولها، ولماذا هذه الشخصية بالذات؟ وكم عمق تصويرها للحاضر؟ وكم تفاعلها مع الحاضر؟ رغم أن بعض الكتّاب يطلقون أسماء على شخصياتهم والبعض الآخر لا يفعل، لكن تبقى الشخصيتان تستمدان حضورهما من الماضي، هنا يكون حضور المتلقي واسعا جدًّا، وساحته التأويلية كبيرة جدًّا، ومن الجائز أن تتوافق رؤية المؤلف مع المتلقي أو لا تتوافق، فالنصُّ يعطي الحرية الكاملة للمؤلف والمتلقي.

وكما يقول "رولان بارت"، فهنالك تأويلات متعددة ورؤى مختلفة للنص الواحد، بمعنى أن الشخصية والحدث يفسر ويحلل حسب الزمن الذي يُقرأ فيه النص، وحسب عمق المخيلة التي يمتلكها المتلقي، فليس كل القراء يمتلكون مخيلة واحدة، أبدًا، إنما مخيلات مختلفة، متغايرة، غير متشابهة، وفي هذا يبين أن انحراف "الكاتب (إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضاعف مرتين أو ثلاثا وإلى ما لا نهاية انحراف الناقد وقارئه"[٥].

ومن الكتب التراثية التي تتفجر فيها المخيلة، على شكل خرافة، أو أسطورة، ووقوعها بالأساس بعيدا عن الوقائع التاريخية، حكايات "ألف ليلة وليلة"، فهي أمثلة على كيفية تحويل الصور الحقيقية إلى صور أسطورية أو صور خرافية عبر مزاوجتها في سياقات تخيلية موحدة، وهكذا، فإن الواقع المرسوم في النص المتخيَّل ما هو إلا عبارة عن نص يستوحي المتخيل المرسوم في الواقع (الرُّخ - أسماك ملونة مسحورة - حيوانات مسحورة - الجن - العفاريت - السحر الأسود - البساط الطائر)، وعليه فإن شخصية شهريار تمثل قارئا يتحول النص المتخيل بالنسبة إليه، إلى واقع، "لأنه فقد الوعي بالنص بحدّ ذاته، وإن حقيقة أن (النص المفقود) يحوّل الواقع نفسه إلى نص هي نتيجة ساخرة، لقوة التلقي المتّجهة خارج النص.. وعلى الرغم من أن دراسة تاريخ التلقي تُعدُّ دراسة مهمة بالنسبة للتأويل الفعلي لنص ما، وبالنسبة لموقعه بين النصوص الأخرى، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسسه النص نفسه، وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكلية متممة للقراءة التي تستمد معاييرها الخاصة بتلقي النصوص التخييلية من مفهوم سمة التخييل نفسه"[٦]، وبهذا ليس من الضروري أن تتوافق القراءة الحاصلة في اي زمان ومكان، مع السياقات المهيمنة في النص ذاته، لأن اللغة تحيل على مرجع خارج ذاتها، بالإضافة إلى أن النص التخييلي "يتميّز بكونه تأليفا لا مرجعيا رغم احتمالية إشارته إلى الواقع"[٧]، وليس من الممكن أبدا أن تتوافق مخيلة المؤلف مع مخيلة المتلقي، رغم أن الخيال التاريخي هو الذي يتوسط بينهما، وكذلك "شهرزاد" تعتبر هنا حكّايا من الطراز الأول، في سرد الحكايات، وإلا قتلت، فهنالك لعبة غير مرئية ما بين شهرزاد/ السرد وشهريار/ الإصغاء، هي القدرة على الاستمرارية على الحكي، مع شد الانتباه إلى الحكايات من قبل شهرزاد، وجعل شهريار في ترقب دائم وانتظار لما سوف يحدث غدًا، وهذا يعتمد أيضا على مزاج شهريار/ المروي له، ومدى انجذابه إلى الإصغاء، لأنه حينما يتوقف الإصغاء، تموت شهرزاد ويموت السرد، لكن هنا تركز وعي شهريار على الحكي وليس على النص، وهذه اللعبة جعلت السرد لا ينتهي، شهرزاد تحكي، وشهريار يصغي، ففي

الحكي المُتخيَّل في "ألف ليلة وليلة"، اختفى الموت، وغادر النص، وبقيت الحكاية.

فمنذ القدم كان التخيل موجودًا في عقل الإنسان (الثور المجنح - بروميثيوس - كعب أخيل - القنطور - السيرينيات)، لأن الإنسان كائن متخيِّل، بالأساس، لدرجة أن "سارتر" يقول إن الحيال هو "ظهور المتخيَّل أمام الوعي"[٨].

وعند بول ريكور يكون جوهر الخيال له وظيفة إنتاجية لغوية، والأدب، الذي يكتب بهكذا مخيلة عالية وعميقة، مهما امتدت وتوسعت جذورها التاريخية، كـ"الأوديسا - حي بن يقظان - كليلة ودمنة - روبنسون كروزو - دون كيشوت - مائة عام من العزلة - الخيميائي - أولاد حارتنا"، يضعنا، (أي الأدب)، على حافة الوجود كما تقول جوليا كريستيفا، حيث يصاب المتلقي بهذه المشاهد المتخيلة، بالدهشة، والانبهار، والسفر بين عوالم افتراضية.

وإن أدق من يمثل المخيلة، هو الممثل حينما يكون على خشبة المسرح، في تجسيده لشخصية خيالية مغايرة له، هنا يمارس الممثل تحولا متخيلا من قبل ذاته الحقيقية إلى الذات الأخرى التي يجسدها، كأنه انفصل عن عالمه الواقعي - اليومي، ليصبح في العالم الافتراضي للشخصية التي يجسدها.

أما عندما يريد الروائي أن يستلهم التاريخ، فتكون الكتابة عنه غير التي يكتبها المؤرخ، فالروائي لا يعتبر مؤرخا، وإنما يعتبر قارئا لمرحلة تاريخية بمنظور شخصي، لأن رؤيته التاريخية ستكون وفق اشتراطات العمل الروائي، ووفق المخيلة التي يشتغل عليها، رغم أنه يعلم بأن الرؤية التاريخية "لا يُراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع"[٩]، اليومية التي يعيشها، في استعارة الحدث أو الشخصية، بل يتعدى ذلك إلى الاستعارة من الموروث الديني أو الموروث الأسطوري، وحتى الخرافي، في تعزيز النص، وهنا 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 الراوي ومن قبل المتلقي.

يجب علينا أن نستوعب ماذا يريد النص التخييلي من حيث المعنى الذي يقع وراء النص؟ وهذا لا يتحقق إلا إذا استوعبنا العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، وأن هذه العلاقة تنشأ من التفاعل بين النص وذهنية المتلقي عبر تراكماته المعرفية وتجربته الشخصية وقراءاته الذاتية ووعيه السوسيو- ثقافي، عندئذ تتكشف المُمكنات الدلالية المتعددة للنص التي تقود المتلقي إلى التأويل، لاستخلاص المعنى من خلال اشتراك المتلقي والمُؤلف في لعبة التخيُّل، ويمكن أن ندعو "نتاج هذه الفعالية الإبداعية البُعْدَ الفعلي للنَص، الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البُعْد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القارئ: إنه نتيجة النص والتخيُّل معًا"[١٠].

يجب ألا يفوتنا أن هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيَّل والتأويل، وينسحب ذلك على التاريخ والمتلقي أيضا، لكن بنسب متفاوتة، وتظهر عند الناقد/ المتلقي دائمًا، لأنه يمثل فعالية القراءة الجادة والعميقة، وفي بناء المعنى، والاستجابة لما يقرؤه عن طريق الفهم، وفي القراءة تكتمل التأويلية الكاشفة للمعنى "إن تحليل النصّ يكتمل بتحليل ذات الفاعل الذي سيفهم نفسه بشكل أفضل، أو بشكل مُختلف، أو سيبدأ بتفهّم نفسه"[١١] كما يقول جادامير، وعليه يجب أن يُنظر إلى التأويل على أنه "شيء يُجرى على التخييل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجرى في التخييل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفا يتعذر الدفاع عنه، لأنه مساوٍ لرفض شكل هامّ من أشكال التخييل (الحديث) الذي يعنى بالتأويل: أي أنه يعنى بمدياته وحدوده وضرورته وقصوره"[١٢]، ومعنى ذلك أن التأويل مرادف للمتخيَّل، في اشتغاله واتصاله مع السياقات: التاريخية - السياسية - السوسيولوجية.

فالتأويل قد يتخذ من المتخيَّل الخاتل في ذاكرة الفرد أو الذاكرة المجتمعية مادة انطلاق في تناول نص ما أو خطاب ما، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلا تأويليا في جوهره، لأن المتخيل يكون هنا قابلا لاحتواء مفاهيم جديدة، كما أنه يكون متواصلا مع الطروحات المختلفة والمتغيرة، فهو كما تقول عنه إيفلين بتلجيون، أي المتخيل: "يتكون من جملة التمثلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة".

بل ويذهب المفكر الدكتور عبد الله إبراهيم في كتابه "التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية" إلى أن التخيل التاريخي ما هو إلا "المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية"، وقام بإحلال "مصطلح التخيل التاريخي محل مصطلح الرواية التاريخية"، لأن هذا سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، حسب رأيه.

ففي رواية - نص "السواد الأخضر الصافي" لعباس عبد جاسم، نعثر على تجاوز لحظة الحداثة، في الإحالة إلى خارج النص، إلى ما وراء السرد وإلى ما وراء الرواية، للعثور على مفاتيح الشفرات الواقعة في منطقة متداخلة ما بين المتخيل وبين الواقع، وهي في لحظة اشتغالها على المتلقي، تشترك في التأسيس والإنشاء لرواية التخييل/ الواقع.

أما رواية "أرض اليمبوس" لإلياس فركوح، فهي أساسًا مرتبطة باللحظة التاريخية واللحظة الإنسانية، والكشف عن الماضي لتفسير الحاضر، وكلما تقدم المتلقي في القراءة، برزت أمامه الأسئلة، التي تجعلنا نتساءل نحن بدورنا، أمِن حق المتلقي أن يتساءل؟ هل أن لغة إلياس فركوح مكتفية فعلا؟ لأنها "تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسرية للمؤلف" كما يقول "بارت".

ورواية "من اعترافات ذاكرة البيدق"، فيكون فيها البيدق = الجندي/ المقاتل/ المحارب، الذي خاض الحروب كلها: طروادة وداحس والغبراء والبسوس والنهروان واللطف والحروب الصليبية وحروب الخليج، فلقد وضعه الروائي في وضعية مخيفة في الاختيار، فهو يُساق سوقا لها، لأن هنالك من يقوم بتحريكه كيفما يشاء ومتى يشاء، فهو واقع في مساحة الواقع المتخيل.

وفي رواية "رحلة الضباع" للروائية سهير المصادفة، تتداخل أحداث الرواية بين التاريخي والتخييل، من حيث يقوم الحاضر بالعبور إلى الماضي وبالعكس، فأعطى هذا التنافذ الرواية زخما شعريا جماليا وتحولا حداثيًا في

السرد، فرحلة الضباع ما هي إلا عبارة عن رحلة العربي في التوغل في استباحة دمه، وإهانة واضطهاد وقمع المرأة العربية.

ورواية "متاهة أخيرهم" لمحمد الأحمد تحكي حكاية آخر عائلة يهودية، وحكاية مدينة اسمها "بعقوبة"، لقد اشتغل محمد الأحمد على أسلوب حكايات "ألف ليلة وليلة" في روايته، حيث جعل الحكايات يتناسل بعضها من بعض، وتتداخل فيما بينها، وتثير أسئلة إشكالية فلسفية وكونية وإنسانية عديدة ترتبط بعلاقة بين الواقع والخيال والتاريخ، مع تفاعل جمالية التلقي عند المتلقي.

ورواية "أحمر حانة" تتلاعب بالمتلقي، عندما تجعله يقوم بدمج قراءات متعددة معًا: التاريخي والمتخيل واللحظة الآنية، ليس كمتلقٍ فقط، بل كمنتج مشارك في تحديد المعنى المتواجد في النص أيضًا، للكشف عن مدينة تلبس الظلام، وتنبعث منها الحرائق، ويعيث فيها اللصوص، واستباحة كل شيء باسم الدين وباسم سلطة العمامة، ومنح أنفسهم امتيازات خرافية/ فلكية، أما البقية الغالبية ففي القاع.

وبعض القراء قد يتساءل، لماذا وقع اختيار الروائي عبد الخالق الركابي على هكذا عنوان "ليل علي بابا الحزين"؟ رغم أن شخصية "علي بابا" الأسطورية لا تمت ظاهريا إلى المتن، لكن، لماذا ليل/ ظلام، علي بابا/ الشخصية الحكائية الخرافية، الحزين/ المحبط - المخذول - المكسور - المحطم، لا نستطيع اكتشاف ذلك إلا بالقيام بقراءة مثقفة تفكيكية معمقة خاضعة للتأويل من أجل اكتشاف الشفرات المطروحة في النص الروائي، وعليه لم يستعِر الروائي اسم "علي بابا" اعتباطا، وبهذا نتوصل إلى أن "علي بابا" ما هو إلا العراق.

قام الروائي/ السارد محمود عيسى موسى في روايته "بيضة العقرب" بالاشتغال على الذاكرة، ذاكرة ذاتية، ذاكرة مجتمعية، الواقعة ضمن التاريخ للعالم، بمعنى أنه تناول التاريخ الخاص لفرد (= سيرته الذاتية) ضمن التاريخ العام للمجتمع الدولي، أي قام بمزاوجة بين السرد الأدبي وبين السرد التاريخي، فإنه في هذه اللحظة يُمنتج اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية.

أمـا محمد علـي النصـراوي، فيتعمـد فـي روايتـه "لوسـيفر" أن يثيـر أسـئلة اسـتفزازية ملغومـة، تقـع ضـمن المـوروث الـديني المشَـكل للـذاكرة الجمعيـة العراقية، التي تشتغل من خلال: الواقع/ التخيل/ الأسطوري، مستندة على ثنائية فلسفية أخلاقية: الإنسان/ الشيطان.

الهوامش والإحالات

(*) نشرت في مجلة الأديب العراقي - العدد ١٨ ربيع ٢٠١٨ - بغداد. تحت عنوان "السرد الروائي بين المتخيل والتاريخ".

١- ليلى احمياني - صورة المتخيل في السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦، ص ٤٣.

٢- برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة/ المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٩٥.

٣- بول ريكور - بعد طول تأمُّل، ترجمة: فؤاد مليت، مراجعة وتقديم الدكتور عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت والدار البيضاء والجزائر العاصمة، ٢٠٠٦، ص ١٠٣.

٤- تعليم ما بعد الحداثة - ص ١٩٧.

٥- رولان بارت - لذة النص - ترجمة الدكتور منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ٢٠٠٢، ص ٤٣.

٦- تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان - القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة الدكتور حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان ٢٠٠٧، ص ١١٠، ١١١.

٧- م . ن، ص ١٠٥.

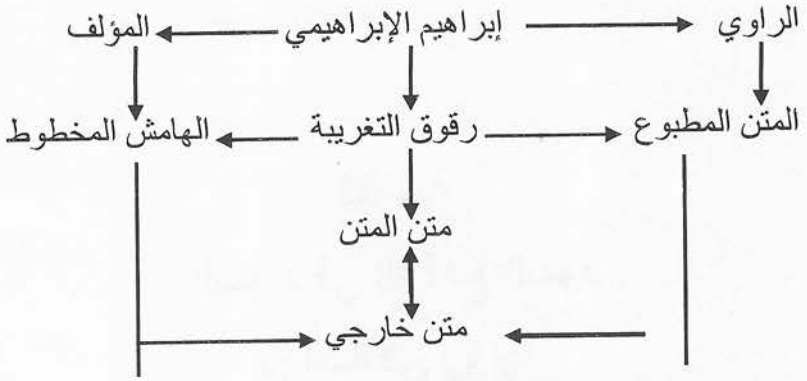
٨- الدكتور شاكر عبد الحميد - الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٦٠، الكويت ٢٠٠٩، ص ٨١.

٩- عبد الله إبراهيم - موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٤٣٥.

١٠-جين ب. تومبكنز - نقد استجابة القارئ: من االشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط ٢ ٢٠١٦، ص ١١٣.
١١-جان غروندان - التأويلية، ترجمة الدكتور جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠١٧، ص ٩١.
١٢-القارئ في النص - ١٩٨، ١٩٩.

تغريبة
السواد في الوقائع السود
دراسة في رواية
نص "السواد الأخضر الصافي"

تتشكل رواية نص "السواد الأخضر الصافي" للناقد والروائي عباس عبد جاسم (منشورات الغسق، ط٢، بابل ٢٠٠٢) من المتن/ المطبوع، والهامش/ المخطوط بخط المؤلف، فضلا عن رقوق (تغريبة السواد الأخضر الصافي)، لإبراهيم الإبراهيمي - التي هي (اعراف مطموسة): = شرائع - قوانين - نظم - مبادئ - تعاليم، الموجودة في (داخل) المتن، ولولاها لما كان للرواية من وجود، أو إلى حاجة لكتابتها، لأن الرقوق هنا عبارة عن متن المتن، وبؤرة (= المركز - المحور) العمل كله، والمبنى الحكائي للرواية، وبالاستعانة المجازية يكون المتن المرويّ من قبل الراوي، والهامش المخطوط من قبل المؤلف متنًا خارجيا للمتن الداخلي رقوق إبراهيم الإبراهيمي، وهما أيضًا بنية دلالية أصبحت إطارًا لرقوق التغريبة التي تتناسل منها: الألواح - المرويات - الوقائع التاريخية والدينية - الاساطير - الكتابات الذوقية، كما في الشكل التالي:



وبهذا نكتشف أن رؤية المؤلف والراوي وإبراهيم الإبراهيمي تكون: مختلطة، متشابكة، متداخلة، متنافذة، متماهية في السرد، ومشتركة في الرؤى، الهادفة إلى كشف طبقات المعرفة من أجل فهم "لعبة الحقيقة" عبر الأنثربولوجيا، أي الانطلاق من الواقع السوسيولوجي بحثًا عن الحقيقة في الوهم الواقع في الأرض الحرام، لإنتاج رؤية توطد خطاب ما بعد الحداثة أو خطاب الاختلاف المنطلق من سوسيولوجيا الوهم والخرافة، لأن (العالم الحقيقي أصبح خرافة)، كما يقول "نيتشه"، وأن فكر الاختلاف هو تجاوز لحظة ما بعد الحداثة، وعليه فلن تكون (السواد الأخضر الصافي) انعكاسًا ولا تحريفًا للحقيقة، بل هي مكون حيوي في إعادة خلق شروط الوعي الذاتي والجماعي، ولهذا يعمل الروائي بقصدية عالية تتسم بالإصرار الشديد على إحالتنا إلى خارج النص تمامًا إلى ما وراء السرد وما وراء الرواية، للعثور على مداخل (= مفاتيح) الشفرات والإشارات المبثوثة في الرواية[1]، والواقعة في منطقة تداخل ما بين الوهم/ المتخيل والواقع/ السردي، لكي يقوم القارئ باقتناص المعنى من خلال الانفتاح على الرمزية - التأويلية، لأنه لا تأويل خارج القراءة، ولا معنى خارج التأويل، وهذا يُرغم القارئ على بذل المحاولة من أجل إعادة تجميع آفاق النص الدلالية، فإن التأويل، كما يقول تودوروف، هو "إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة"، جدلية تستنطق النص لإظهار المغيّب فيه أو لربط الأجزاء المتشظية لتوحيدها.

وبداية، على القارئ الانتباه أن المؤلف قام بوضع إشارات - ١ في بداية الكتاب قبل النص - لأن الرواية تبدأ من الصفحة الأولى من العنوان وتجنيسه بينما يبدأ النص بعد إشارات - ١- وهذا لا يتعارض مع ما قلناه من أن الرواية تتكون من: الرقوق ، المتن، الهامش، بينما وضع إشارات -٢ في نهاية الكتاب قبل فهرس المحتويات، على شكل تعريفات لأمكنة وأسماء وردت في الرواية وإحالات عن كتب مأخوذ منها بتصرف، لذا جاء هذا الاختلاف في الموقع والسياق بشكل طبيعي، فالإشارات -١ وضعت على أساس دليل قراءة للقارئ، ومساعدة في التلقي، لكنها كانت عمليًا متاهة وفخًا في اللحظة ذاتها، وهذا ما حدث في الفقرة الأولى منها، عندما نقرأ (أن ضمير المتكلم، الذي هو أنا - سارد لا شخصي، أي ليس له أي علاقة بمؤلف رواية هذا النص)، وهذا ما لم نلمسه أبدًا، إنما كان ضمير المتكلم أنا، الذي هو (عباس عبد جاسم) حاضرًا بقوة وعمق في العمل من بدايته لنهايته، بل حتى إن هذه الإشارات-١ كانت تشتغل على خدع وتضليل وتمويه القارئ، لقذفه في التيه، بينما هي في لحظة اشتغالها على القارئ تشترك في التأسيس والإنشاء لرواية التخييل/ الواقع، المتماهية مع ما لم يُقل أو قيل على نحو غامض، ملتبس، أو عن طريق إيحاءات مشفرة، لذا ينبغي الوصول إليه وراء أو خارج النص، وعليه تكون الفقرة الثانية من الإشارات-١ : (رواية هذا النص قائمة على بنية افتراضية متخيلة لا أساس لها من الواقع)، فقرة مناقضة لواقع سلطة الكتابة، لأن الرواية قائمة على بنية متخيلة لها أساس من الواقع على شكل مصادر موسوعية: تاريخية ودينية وأسطورية وأثرية، وعلى شكل ذاتي: يوميات وذاكرة طازجة تشعرك بحيويتها، ودفتر ملاحظات شخصية.

لكننا نعثر على الدليل الحقيقي المؤدي إلى (فض بكارة الرموز) والساند للإشارات-١، بدلالته الرمزية- التأويلية في الصفحة التي تسبق الإشارات-١ في الجمل الثلاث المجتزة من: النفّري - آلان روب جرييه - عباس عبد جاسم، يقول النفري: "يا عبد، أول الفتنة معرفة الاسم المجهول"، أي الفتنة معرفة المجهول، الفتنة الاسم، فإذا عُرف الاسم يستوي الكشف والحجاب، لأنه "إذا

دعوتك إلى الاسم فإلى الحجاب دعوتك، فخذ نوري معك لتمشي به في ظلمة ذلك الحجاب، فكل حجاب ظلمة، لأن النور لي وأنا النور - النفري"، وبهذا يكون باستطاعتنا معرفة الأسماء المجهولة في النص، بجانب أن (قميص الأخضر الصافي فتنة الاسم المجهول) هامش ص ٧٧، واختراقه عن طريق الإزاحات والتماثلات، لنكون في الممر المؤدي إلى المدخل (= الفهم + الوعي) للشروع في قراءات متعددة مختلفة مفتوحة تكون خارج السياقات الاعتيادية والمألوفة والمتعارف عليها، قرائية تتجاوز مديات كتابية النص، بشرط ان تكون متماهية معه، لفضح المسكوت عنه، وغير المعلن، والمخفي، والمستور، أمام هكذا كتابة تستفز القارئ/المتلقي/ المرسل إليه، سيميولوجيا وسوسيولوجيا وتاريخيا وفكريا، لأن الواقع الملتبس بالسواد، يدفع بهذا المتلقي إلى الالتجاء لبياض السواد/ المتخيَّل في قراءته، أسوة بالكتابة، لأن الرؤية في (السواد الأخضر الصافي) للصفوة والغيبة للعامة.

ينتهي المتن/ المطبوع بـ (فاتحة الوقائع)، ونقرأ في نهاية النص ما يلي: (قال مَنْ روى الوقائع: لم أرَ خامسهم في محضر الجلسة، الذي كان معهم أكد: كنت خامسهم في الحضور - ص ١٢٢). بينما تكون افتتاحية نص (وقائع الفاتحة)، التي يبدأ المتن/المطبوع بها هكذا: (مؤكد أن الذي روى وقائع الجلسة لا يعلم من كان يتكلم نيابة عني - ص ٩). هو الذي رآهم، وهو الغائب وهم في الوقائع، ولم يروه وهو الحاضر في الوقائع، إذن (ثمة فجوة) في الرؤية بين الرائي والمرئي، فالمحذوف من الوقائع يبقى (هو أنا، قال خامسهم الذي رأى وقائع الجلسة-هامش ص ١١٧)، المتنافذ في الحكي والروي وخط الكلمات في الهامش، هو روح النص.

هذا كله جعل رواية نص (السواد الأخضر الصافي) تعتمد على خطابين، الخطاب الروائي/ التخييلي وخطاب التاريخي/ الأسطوري، من حيث: الشخصيات- الأزمنة - الأمكنة- الرؤية - الصيغة، لأن الواقع ذاته هو شيء يذوب في الميثولوجيا والأنثربولوجيا مع مجرى الزمن، والمكان، أو بالأحرى إن غالبية الواقع يذوب في الغموض والذي يتحول إلى الميثوبولوجيا، تتلاشى

الحقيقة ويبقى الخيال لو أنه اشترك في ذلك الواقع، أي هو يشكل ما بعد الواقع، والذي يمكنه من البقاء بوصفه أسطورة، وعليه فإن تميز الخطاب الروائي عن الخطاب التاريخي يمكن اختزالهما من خلال هذا الشكل:

نوع الخطاب	الشخصيات	الأزمنة	الأمكنة	الرؤية	الصيغة
الروائي (مخيلة)	متعددة	متداخلة	دار المخطوطات	أحادية هيمنة الراوي	أحادية هيمنة السارد
التاريخي (أسطورة)	متعددة	متداخلة	مختلفة	متعددة	مختلفة

هذا التميز في الخطاب هو الذي يجعلنا لا نقبل بالقول عن (السواد الأخضر الصافي) بأنها رواية نص تاريخية، فالحكاية المتناولة في الخطاب يمكن أن تكون: متخيلة – حقيقية – تاريخية - سياسية، أو جميعها متداخلة، فالخطاب هنا يعطينا إشارات لواقع غير متحقق، وبوصفها رموزًا للجهد الإنساني في تخيل ذلك الواقع، لأن الرواية الرمزية تنجح حين تعمل خيالاتها إشارات وتشفيرات معقدة، تبتعد عن المفاهيم البسيطة، نحو صناعة الخرافة.

لكن ما الذي ينطوي عليه إنتاج خطاب "تبدو فيه الأحداث تسرد نفسها"[١] لا سيما حينما يكون الأمر هو مسألة أحداث يتم تمييزها ظاهريا على أنها واقعية أكثر منها خيالية، كما في التماثلات التاريخية - الجغرافية؟ الأحداث الواقعية يجب ألا تسرد نفسها، الأحداث الواقعية لا بد أن تكون كما هي، يمكن أن تكون بشكل كامل إشارات للخطاب يمكن التحدث عنها لكنها يجب ألا تكون رواية للقصة"[٢] هذا يجعل القارئ الذي هو (كينونة) مفكرة خارج الخطاب وعوالمه، وليس في يده إلا التفكيك والتأويل والإحالة، قبل أن يقوم بتحويل النص من وهم لمعنى ما إلى وعي بأن المعنى لا حدود له لأنه (ينبغي على القارئ أن يشك في أن كل سطر في النص يمكن أن يُخفي معنى سريًّا)[٣].

إن وعي وفهم القارئ/ الناقد غير وعي وفهم الروائي/ المؤلف، لأنهما مستقلان، ولا يمكن وضعهما الواحد مكان الآخر، وليس من الممكن تداخلهما في "باختين" يشدد على الثنائية التي لا يمكن اختزالها بالمتلفظ والمستقبل:

"إن الفهم الصحيح دائما فعّال ويمثل جنين الجواب، والفهم الصحيح يستطيع إدراك الثيمة بالاستعانة بمفهوم الصيرورة نفسه، الفهم يقابل التلفظ كما يقابل الجواب جوابًا آخر ضمن الحوار، والفهم أيضًا هو بحث عن خطاب مضاد للخطاب المتلفظ"[٤].

لذا عمل الروائي بقصدية محسوبة دقيقة (لقد كتبت الرواية بعد انتهاء حرب الخليج الثانية واندلاع الانتفاضة في الجنوب ثم قمعها)، على ترميز وتلغيز الأسماء والأمكنة والأزمنة، والوقائع، بل جعل الشخصيات، شخصيات مركبة متنافذة ذات أصوات متعددة، حتى أسئلته وإجاباته تكون مبطنة وأحيانا محيرة ومربكة في المعاني المطروحة، وإذا ما توصلت إليها تكون معانيها خاضعة للتأويلات المتعددة، وفي منطقة الشك.

من هنا تبرز أمامنا أسئلة، ويجب علينا معرفة الجوّاب، وإلا سنكون في متاهة، وتحول هذه الأسئلة إلى طلاسم وأنفاق سود، خاصة إذا كان الجواب في ثنايا الكتاب ولم ننفذ إليه، أو نقتحمه عن طريق التفكيك والربط على ضوء الرمزية - التأويلية.

وعليه ما السواد؟ وما السواد المستور؟ ومَن أهل السواد؟ وما أرض السواد؟ ومَن هو السواد الأخضر الصافي؟

لقد استثمر الروائي الإمكانيات المخفية في كلمة (السواد) عندما حولها إلى طاقة إبداعية ومنح (السواد) معاني مختلفة في الرؤية والمفهوم، فالسواد لون يرمز إلى الظلام، والحزن، وإلى الرؤية المحجوبة: (عند حضوري المفاجئ أو المطلق لا أحد يراني)، وعليه يكون السواد المستور = الغيبة = الحجاب = مقبرة وادي السلام، ليس هذا فحسب، بل تتداخل الدلالات - الرمزية بالدلالات - الواقعية عن طريق المكانية المادية، فأرض السواد = العراق، وأهل السواد = العراقيون، وعليه يكون (السواد الأخضر الصافي) حاملاً دلالتين: رمزية ومادية، بهما تتشكل وتترافد صور شعرية عن العراق (وطنًا وشعبًا)، وعن الشخص الأخضر -السواد يأتي بمعنى الشخص في مختار الصحاح أيضًا- وباتحادهما يبقى السواد على مر الأزمنة (بياض مستور).

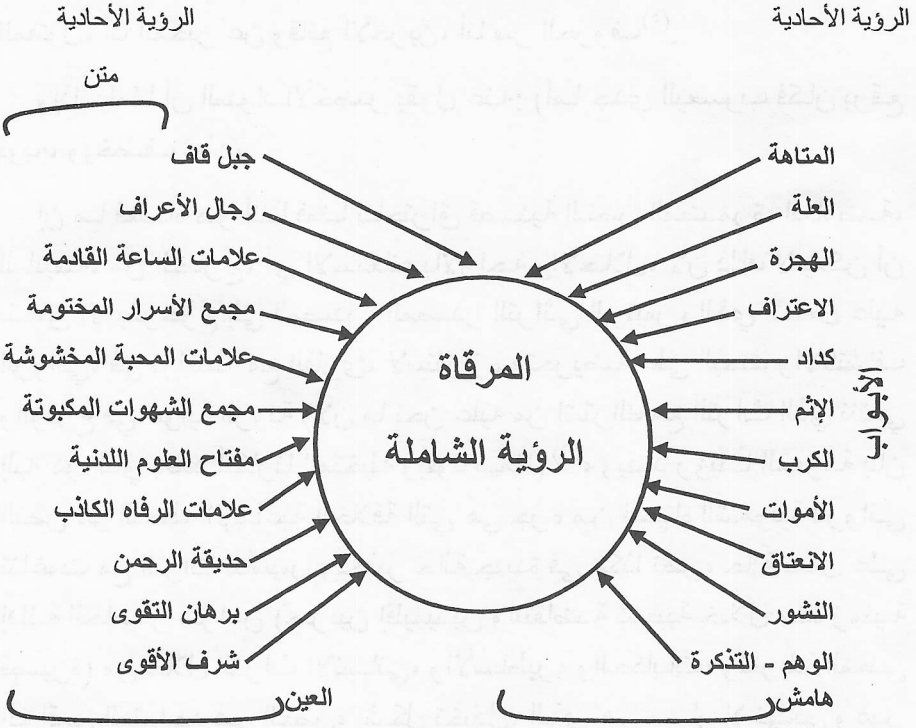
مَن اليعسوب؟ هكذا يتساءل الراوي، بل يُلحق السؤال بأسئلة أخرى كثيرة، وماذا تعنى كلمة (يعسوب) في الرقوق المنشورة؟ نحن لا نستطيع معرفة ذلك، ولا تكوين وجهة نظر موضوعية، إلا من خلال الإحالة خارج النص، لأنه من الضروري أن نبحث وراء المعنى المباشر لنكتشف الدلالة "الحقيقية" المغيبة، الخاتلة عنا، يقول الإمام علي رضي الله عنه في خطبة البيان:

أنا مكلم الأموت، أنا أبو الأئمة الأطهار، أنا مؤول التأويل، أنا ولي الأصفياء، أنا ولي الأنبياء، أنا سر الأسرار، أنا باب الحطة، أنا عوام الغليل، أنا شفاء العليل، أنا صفوة الصفا، أنا يعسوب الدين، أنا جبل قاف، أنا الشهيد المقتول، أنا المخبر عن وقائع الآخرين، أنا سر الحروف[٥].

وإذا علمنا أن السواد الأخضر يقول عنه: (أما جدي اليعسوب فكان يرقع ثوبه، ويخصف نعله).

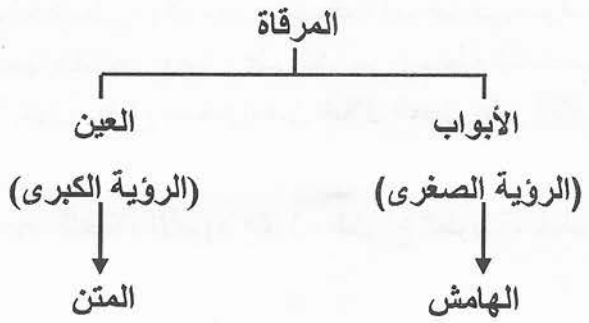
إن ما فعلناه هو أننا قمنا باختراق قصدية النص المضمرة، الغامضة، الملتبسة، من الخارج، أي الاستعانة بالإزاحة والإحلال، لأن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بالرجوع إلى المصدر، المصدر التراثي الرئيس، الذي اشتغل عليه الروائي، في تواصله مع القارئ، لاستفزازه وتحريضه على البحث والاكتشاف والوقوع في غواية الرؤية (لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه هو الذي يحدد أفكارنا المتخيلة ويقود فهمنا) [٦]، ويقود رؤيتنا للمعرفة بأن النص هو اللحظة الإبداعية الخلاقة التي هي جزء من الحياة الشمولية للروائي تناغمت مع التراث لتأسيس وتجذير حالة جديدة في هكذا نص، حالة تعمل على إدانة الحاضر الراهن (حربين إقليميتين وانتفاضة شعبية خلال مدة زمنية قصيرة) من خلال التراث الإنساني، والأساطير، والحكايات، ولغربلة المعنى الواقعي المتواجد في النص، بشكل تخييل، الذي هو مسار لا نهائي وغير مكتمل وغير ملموس، لكون الأزمنة الروائية والواقعية متداخلة، حيث تجعل القارئ محتارًا عن أي زمكان: يسرد، يروي، يحكي، فالواقعة -بالنسبة للمؤلف وليس القارئ- تمتلك وعيًا بتاريخية الحاضر (اللحظة الآنية)، وبانفتاحية الحاضر على الطروحات التاريخية كلها، وهنا يجب أن يكون القارئ على

وعي بالقوى الاجتماعية والتاريخية والدينية المؤثرة في الحاضر والمرتبطة بالماضي المؤسس لهذا الوعي المتراكم في الوقائع، ولهذا، وعلى ضوء سياقات فلسفية سوسيولوجية عقلانية متمثلة في أبواب متاهة العنقاء المتسمة بـ: العلمية - الواقعية - الكونية ، مقابل رؤى ميتافيزيقية متمثلة في خوارق العين المتسمة بـ: اللدنية - الروحية - اللاهوتية، منهما تتأسس رؤية أحادية (بصيرة الرائي) للوصول إلى المرقاة الرؤية الشاملة، المتحركة في فضاءات مفتوحة لا محدودة وتمثل رؤية السواد الأخضر الصافي أيضًا، (أي من الأبواب يفضي إلى المرقاة؟) وتكون على الشكل التالي:



وتكون أيضًا على شكل آخر، على أساس العلاقات الجدلية بين الأبواب (= المداخل) على اعتبارها رؤية صغرى تنتمي للجسد (= الشهوة) والعين على اعتبارها رؤية كبرى تنتمي للروح، عندئذ يستوي الكشف والحجاب في المرقاة (العين التي ترى كل شيء).

الرؤية الشمولية



إن رواية - نص (السواد الأخضر الصافي)، رواية مضنية جدًّا في قراءتها، لكون هذه القراءة يجب أن تكون دائرية الشكل ومكوكية متشظية في تدقيق ما يرد في النص، وتحتاج إلى جهد استثنائي كبير من أجل الإحاطة بأي معلومة مهما كانت في الرواية، لأن هذه المعلومة قد تكون في المتن أو الهامش ومتوزعة في عدة صفحات بصيغ مختلفة، مما يتطلب من القارئ/ الناقد التركيز والانتباه الفطن والدقة في تناول هذه المعلومة أو تلك، لاستخلاص المعنى، الذي يكون بدوره إشكالية، لأن الروائي عندما وضع المعنى المضمر، وضعه متعمدًا قاصدًا بشكل ملتبس، حيث جعله يعطي معاني متعددة، استنادًا للقراءات التأويلية المتعددة، بل أحيانًا يخلل الآراء التي قد تكونت نتيجة هذه القراءات ويعتمد هذا كله على "التطريسات" الموجودة والمتوزعة في صفحات الرواية، فنقرأ في أول صفحة في الهامش "تطريس" هو في الحقيقة، سيكون لو ينتبه إليه القراء، الإضاءة الكبيرة لكل ما سوف نقرؤه من صفحات لاحقة: (ربما لا يعلم الراوي كيف مُحيت منها النصوص وكتبت فوقها أمجاد وبطولات وهمية، وأشياء أُخر لا صلة لها بأخضر السواد الصافي).

واستنادًا على القاعدة التي يستند عليها هذا التطريس باعتبار ان (الكل ينبغي ان يفهم انطلاقًا من الجزء والجزء انطلاقا من الكل. في كلتا الحالتين يتعلق الامر بعلاقة دورية. الاستحضار المسبق للمعنى -الذي بفضله يُدرك الكل- لا يثير فهمًا واضحًا إلا إذا حددت الأجزاء- المحددة تبعا للكل - بدورها هذا الكل)[٧]، وبهذا أصبح بإمكاننا العثور على العلاقة الدلالية التأويلية لكل من

السواد الأخضر والسواد ورجل الحذاء الأسود، وبور-سين، لتمثل في الحقيقة لنا الوحدة الكاملة للمعنى، والصورة الضخمة المعلقة في سواد البياض على الصفحات جميعها، فالنص يعمل على تكريس (سلطة الذات من أجل ولادة الفرد)[٨]، كما يقول مطاع صفدي، من خلال العمل على دلالية الشفرات - الإيحائية هذه:

- - سين: 𒋗𒉡 الحذاء الأسود الثقيل، الذراع الطويلة، خطوات الشيطان ص ٥٦.
- ان بور - سين ناكد اليعسوب وناصبه العداء/ هامش ص ٤١.
- سين : يعني الإله بور - سين/ هامش ص ١١٦.
- ألواح غير محفوظة في 𒋗𒉡 (إمبراطورية أ. غ) سين/ ص ١٠١.
- بعد التحقيق من صورة التنين، تبين أنه كلب الحراسة الأمين للإله مردوخ العظيم هامش ص ٩٨.

وعند مقاربة قصة (فتنة الاسم المجهول)، الواقعة ضمن المجموعة القصصية (تطريسات)[٩] لنفس الكاتب، نقرأ ما يلي:

- القوة غير العاقلة، منطق الصدر العالي، وهم المكابرة (=المنازلة . أ. غ) الكبرى أسطورة الذراع الطويلة/ ص ١١٦.

وننطلق من نفس السياق في قراءة السواد الأعظم:

- إن السواد الأعظم لا يزال مأسورًا في محطات انتظار الذي لا يأتي، يجب أن نشطب أسطورة البطل المنقذ من قاموس حياتنا، لأنه لم يستطيع أن ينقذ نفسه.../ أي خيال يجنح إلى منقذ إنما هو خيال مريض/ إذن لماذا لا يكون كل واحد منا هو المنقذ في حضوره المطلق الآن؟ ص ٣٥.

في فقرة أخرى، تتجلى الذات/ الراوية في اتحادها بالسواد (أعني: الأرض - السلام - الحرية -الخلاص - الأمل)، وفي وقائعه التاريخية وخرائطه الجغرافية، ففي هذا التجلي (= السمو - التوحد) تكتمل لدينا الرؤية السوسيو-

سياسية، ووضوح عمق التداخل فيما بين الناس والأزمنة والأمكنة، وتحويل كل تأويل إلى الفضاءات التاريخية والآنية:

- أهل السواد، كانوا يخرجون من تجاويف مطموسة من الجغرافيا أو يدخلون إلى تجاويف مجهولة في التاريخ، وقائع مجهولة لمواقع معلومة/ متن ص ٣٤:
- موقع قدمي في (ماوت).
- اندثر في ثلوج (بندوره).
- بقايا في (...).
- الشظية التي اخترقت خوذته في (حوض بنجوين)/ هامش ص ٣٤.

أظن أنه من الضروري أن نرى وراء المعنى المباشر لنكتشف الدلالة الفعلية المتوارية، وتكوين تصور - لا أقول شاملا ولكنه واضح - عما أراده الروائي من بثه لهذه الرسائل القصيرة المشفرة ذات الدلالات الإيحائية التي تشتغل على الأزمنة المتداخلة (أو تداخل الأزمنة)، وتبين العلاقة المأزومة، الملغومة، التي تقتات الخوف مع الرجل ذا الحذاء الأسود الثقيل = بور- سين = مردوخ = الإله المحتضر، أي أن كل هذه التسميات تقع تحت اسم واحد: الدكتاتور، بمعنى آخر أنه: الحروب - الدمار - الخراب - القمع - الوحشية - السجون - التعذيب - إلغاء الإنسان الآخر - المقابر الجماعية: (كان الأحياء يتعفنون فيها، الإله المحتضر لا يزال يسد فتحة الحفرة بموطئ قدمه لئلا تنتشر رائحة السر في كل مكان - ص ٨٦).

ولا يجب أن يختزل أهل السواد التجربة الإنسانية التاريخية - السوسيولوجية منذ فجر السلالات وليومنا بـ المنقذ/ السوبر مان، فلا وجود لمثل ذلك إلا في أفلام هوليود، وإن حصل ذلك فهو أحد أمرين، إما أن يخرج رجل نتيجة ظروف سوسيو- تاريخية لتصحيح شأن ما كما في واقعة الطف، أو لاستعباد واستباحة وطن كما حصل في الماضي القريب، وما تميزت به الرواية، كما لاحظنا، استشرافها المستقبل، والتنبؤ بذلك، وفضح وإدانة أساليب التزوير والتشويه التي يقودها بعض المؤرخين والمثقفين ونخبة الفكر في العالم، طمس

الحقائق، وإلصاق التهم الملفقة، والافتراء، ووصل الأمر بالبعض بأن يقوم بإضفاء العصمة والألوهية على (...)، ولقد تناول المؤلف ذلك بأسلوب لعبة الورقات الثلاث، فالتشوهات القائمة في المدونات أو المرويات:

= تشويهات ناجمة عن تقلبات أحوال الطبيعة: كالأمطار - الفيضانات - الحرارة - الرياح - الزلازل.

= تشوهات ناجمة عن تقلبات أحوال البشر: كالأمزجة - المعتقدات - الأهواء.

= تشويهات ناجمة عن تقلبات أحوال التاريخ: كالانقلابات - الثورات - الحرائق - الحروب ص ٩٠ (سين).

- التشوه غير ناجم عن قوى الطبيعة، ربما ناجم عن فعل مقصود في التشويه/ هامش ص ٨٦ (دليل المرويات).
- إن التشوه ناجم عن أخطاء طباعية في المرجعيات المدونة أو عن تلفيقات شفاهية في المرويات المنطوقة/ هامش ص ٤٢ (أنفاق السواد).

القارئ يوضع أمام ثلاثة اختيارات متوزعة على ثلاثة فصول (أنفاق السواد، دليل المرويات، سين) لأسباب التزوير والتلاعب بالوقائع وتحريف الحقائق (كما في اكتشاف ليونارد وولي لنفق هيكل سليمان، الذي حفر كشبكة مائية في عهد الصليبيين، والذي عثر عليه في العقد الثالث من القرن العشرين) اختيار صعب لكنه غير بسيط، عندما يحل (= يتفكك) على طريقة الكلمات المتقاطعة، وعلى الفهم التأويلي، والمعنى المزدوج، للتواصل مع العبارات النصية، ويمكن للنص أن (يؤول بوصفه وحدة، إذا مارس، منظورًا إليه بوصفه كلية، وظيفة محددة: ستوصف العبارة النصية، غالبًا بوصفها إنتاجا "ذات متكلمة وحيدة"، أي بوصفها إنتاج مخاطبا أو ناسخ)[١٠]، على أن تكون المعلومة المستخلصة من النص مختزلة، منظمة، كما في الفقرات النصية السابقة، التي تناولناها، فالرواية كيفما كانت، أو تحت أي اسم جناسي، فهي كونية، ومتجاوزة للتاريخ والمعرفة والثقافة.

في رواية (السواد الأخضر الصافي) لا توجد شخصية محورية أو شخصية مركزية نهائيًّا، إنها رواية اللا شخصية، رواية اللا بطل، رواية حبلها السري فقط (العراق)، رواية تشتغل في الضفة الأخرى اللا مرئية، لأنها رواية غير نمطية، غير مألوفة للذوق العام والخاص، رواية تعبث بمركزية الروي والحكي قبل أن تضلل المتلقي، وهذا يجعلنا نتساءل كما تساءل المؤلف عباس عبد جاسم: أهي رواية (لغة) أم رواية (ذات) أم رواية (أفكار) أو رواية (لا رواية)؟[١١]. إنها جميع ذلك، لأنها احتوت على كل الطروحات الحديثة (منها: ما وراء السرد - ما وراء الرواية). بهضم الطروحات الأخرى، ولم تقطع صلة الرحم مع أي رواية، لا دونكيشوت، ولا كرامازوف، ولا الأوديسا لـ جويس، ولا مائة عام من العزلة، ولا "شرق المتوسط"، ولا رائحة القهوة، إنها الجزء المميز من الكل المتناغم الكوني، رواية الذاكرة البيضاء الواقعة في وقائع السواد السوداء، الذاكرة المحاطة بأنفاق السواد ومدرجاته الثلاثة: العرش- الحاشية-العامة.

بعد كل ذلك، أمِن حق القارئ بعد أن شاهد الموت المجاني والموت المعلن والموت المستور، أن يتساءل لماذا مدينة غدامس الصفا بالذات ارتبطت بالسواد الأخضر الصافي ارتباطًا وثيقًا؟ فهو ينطلق منها باحثا، متأملاً، بعد امتلاكه لألواح غدامس الصفا الأربعة: لوح الأعماق (=القبر) ولوح الصلصال (=الإنسان) ولوح السكينة (= الموت) لوح الأثير (=التراب)، إن مدينة غدامس اسمها يتألف من مقطعين (غد) و (أمس)، أما الصفا فهي مدينة مستورة بسواد أخضر صافٍ في العراق، وهي تشبه مدينة غدامس المغربية، حيث تكثر فيها: المدافن - السراديب - المقامات- الأضرحة - المنازل المبنية تحت الأرض، وفيها يتعايش الأحياء/ الأموات، والأموات/ الأحياء، أليست هي المدينة التي تضم أكبر مقبرة في العالم (مقبرة وادي السلام؟).. إنها مدينة النجف الأشرف، وهي في الوقت ذاته تمثل العراق/ السواد، ولأن السواد (لم يعد بحاجة إلى ثورات بيضاء أو حمراء أو سوداء، لأن لصوص الليل، وثعالب النهار، وذئاب الصحراء وغالبًا ما تسرق أحلام السواد المشروعة) ص٦٧، كم كان عباس

عبد جاسم دقيقًا في وصفه للحالة العراقية، بكافة أزمنتها، لكن سيبقى السواد يشتبك بالخضرة، نبوءة أم تنبؤ؟

ولأن غدامس الصفا أكثر تقبلا بأن تكون منطقة افتراضية ما بين التخيل/ الواقع وما بين الوهم/ الحقيقة للسواد/ الأخضر/ الصافي، وهنا هل طرح المؤلف الواقع بوصفه افتراضًا؟ أو بوصفه بؤرة متخيلة متماهية مع الواقع. أو عمل على الكشف عن المعنى المضمر من خلال الوهم؟ أو اشتغل على الواقع بوصفه وهمًا وعلى الوهم بوصفه واقعًا؟

أما من حيث الشكل والفكرة المطروحتين في الرواية النص، لقد كان لا بد من الاشتغال على هكذا شكل فني لاحتواء السرد المتوزع من أجل توصيل فكرة (وجهة نظر - آراء - استشراف - إدانة) ملغومة محملة بروئ أيديولوجية، وهي تعتبر غاية في الخطورة في زمنية الكتابة ثم في زمنية النشر، رغم أن هذا الشكل الفني قد عمل على تكسير المألوف واختراق النمطي

وتجاوز المتعارف عليه والتحرر من آلياته ليؤسس في ذات الوقت شكلية مغايرة تمامًا بعد المغادرة بمفاهيم تجريبية ميتافيزيقية، معاصرة، وهي لها مشابهة في التراث العربي الإسلامي من حيث الشكل (= الصورة أحيانا): متن/ هامش، لكن هي في الحقيقة مختلفة اختلافًا عميقًا في آليات اشتغالها، فالهامش في كتب التراث ينحصر دوره بالشروحات أو تسطير عليه متن ثانٍ مستقل عن الأصلي ولا علاقة له بالمحتوى الموجود في المتن الأول، أما عند عباس عبد جاسم، فهما متداخلان، لأنهما قد وضعا أساسًا، الواحد يكمل الآخر، في سياقات مفهومية المعنى، ولهذا ليس من الممكن الاستغناء عن بعضهما وإلا فقدت هذه اللعبة الشكلية الفنية مقومات وجودها وصيرورتها، وتناثر المعنى واختفى في متاهات اللا معنى نتيجة هذا البتر القسري افتراضيًّا، وهذا ما لم يخطط له المؤلف نهائيًّا أو يفكر فيه، لأن تكاملهما يتم عبر اتحادهما[١٢]، وعليه أعطى الشكل مساحات واسعة في الانفتاح الترميزي التأويلي للشخصيات والأمكنة والأزمنة، وأعطى حرية غير محدودة في التلاعب (= فنيًّا) من جهة الإزاحة والإحلال في التشكيل السردي، ومنح سلطة غير متناهية للحلم في فتح بوابات الخيال، أخيرًا أقول إن رواية - نص (السواد الأخضر الصافي) أثبتت أن أي قارئ إذا لم يكن منتميًا إلى النص الذي يقرؤه لا يستطيع أن يكون جزءًا من المعنى الذي يفهمه.

الهوامش والإحالات

١- أرجو من القارئ الانتباه عندما تمر عليه كلمة (رواية)، فأنا أقصد بذلك هو: الرقوق - المتن المطبوع - الهامش المخطوط، جميعها متداخلة.

٢- هايدن وايت - قيمة السردية في تمثيل الواقع، ت: رمضان مهلهل سدخان، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢٠٠٩/٣ ص ٥٣.

٣- إمبرتو إيكو - في أثر المعرفة الخفية، ت: رعد محمد مهدي، مجلة آفاق عربية، العدد ٤ نيسان/ ١٩٩٢.

٤- تزفيتان تودوروف - المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢.

٥- الشيخ علي اليزدي الحائري - إلزام الناصب في إثبات حجة الغائب، المكتبة المرتضوية، ظهران ١٣٥١هـ.

٦- هـ. غ غادامير - فلسفة التأويل، ت: محمد شوقي الزين، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ منشورات الاختلاف - بيروت ط٢ ٢٠٠٦- ص ٤٢.

٧- م. ن. ص ١١٩.

٨- ميشيل فوكو - الكلمات والأشياء، مجموعة من المترجمين، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩ -١٩٩٠ (المقدمة).

٩- عباس عبد جاسم - تطريسات (قصص)، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠٣.

١٠- تون أ. فان ديك - النص: بنى ووظائف - ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، مجموعة من المؤلفين، ترجمة وإعداد د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ٢٠٠٩ ص ١٤٥.

١١- عباس عبد جاسم - ما وراء السرد وما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية، ط١ بغداد ٢٠٠٥.

١٢- لقد اشتغل أدونيس في كتابه الشعري "الكتاب: أمس - المكان - الآن"، الصادر عن دار الساقي بيروت ٢٠٠٢- على المتن والهامش أيضًا، لكن كان اشتغاله عليهما بالطريقة التراثية، حيث كان الهامش عبارة عن إيضاحات وإضاءات في دلالية "تاريخية اللحظة" للمتن الشعري، ويقول القاص محمد خضير عن كتاب أدونيس هذا في "السرد والكتاب" - الصادر عن مجلة دبي الثقافية/ ٣٦. أيار ٢٠١٠: "الديوان/ المدوَّنة" الذي حقق اتصالا مع "عناصر الماضي" وآخى بين النظامين: نظام المخطوطة ونظام التوزيع الطباعي المتبادل بين المتون والهوامش، السوابق واللواحق، الامتداد والفواصل، ومزج بين المدى البصري والنظر الدلالي. ص ١٢١، أما في رواية - نص "السواد الأخضر الصافي" فلقد كان الهامش المخطوط متنًا مضافًا للمتن المطبوع، إن المغايرة والاختلاف بينهما قائمة في الشكل والمعنى.

أزمنة السيرة المتداخلة
في ذاكرة النص والجسد

تبدأ رواية "أرض اليمبوس" لـ إلياس فركوح (دار أزمنة، ط٢، عمان ٢٠٠٨)، بالتنبؤ عن حرب الخليج الثانية قبل وقوعها: "أوشك جحيم الخليج على الوصول - ص ١٧"، وتنتهي بعد انتهائها، وما بينهما تتداخل أزمنة الراوي في السرد، فتزدحم: بالحكايات، بالمدن، بالأشخاص، بالنساء، بالحروب، ويبقى الشيء الرئيس محصورا بين ماضٍ مأزوم وحاضر يؤدي إلى التيه، لكنه يظل موشومًا بالمرأة والحرب، وبما أن النشاط الإنساني (= الممارسة الحياتية) هو الذي يشكل الاستمرار الوحيد للماضي أو بالعكس، بمعنى أن باستطاعة المؤلف/ القارئ الكشف عن الحاضر بتفسير الماضي أو الكشف عن الماضي بتفسير الحاضر، عملية متعاكسة تعطي النتيجة ذاتها، هنا، ومن هذه الرؤية، يصبح بمقدورنا أن نستخلص أسئلة ثلاثية هي: ماذا يعرف؟ ماذا يستطيع؟ وماذا يكون؟ وإنه أثناء التساؤل يتشكل بعدان أساسيان للأسئلة ذاتها، دون اختزال أو تقاطع مع بعضها، لأنها مرتبطة أساسًا الواحدة بالأخرى، بعد مجازي/ المعرفة - السلطة - الذات، وبعد وجودي/ النص - الواقع - المبدع، ومن الممكن أن يتداخل البعدان معا ليكونا بعدًا واحدًا هكذا: المعرفة/ النص، السلطة/ الواقع، الذات/ المبدع.

ولو عرفنا أن المعرفة في "جوهرها عمل زماني"[١]، كما يقول جاستون باشلار، وأن السلطة "تكوّن كل المجتمعات"[٢] كما يصرح رولان بارت، وأن الإنسان "فكرة تاريخية"[٣] حسب تعبير موريس ميرلوبونتي، فالكل إذن أصبح

مرتبطًا باللحظة التاريخية المؤدية إلى تكوين الوعي التاريخي، لأنه في هذه الصلة أيضًا يكوّن الوعي الذاتي، وبالتالي فإن النشاط الإنساني هو الذي يقرر الوعي التاريخي والوعي الذاتي.

واستنادًا على الأبعاد الأساسية نحصل على الإجابة بعد أن تكون قراءتنا قراءة تأويلية، لأن هدفنا هو تأويل "أرض اليمبوس" الرواية، واستثمار كل الإمكانيات لتفعيل النص، وإثرائه دلاليًا، ولكي تتطابق حالة الوعي الذاتي للقارئ بماهية الرواية، لعلاقاتها مع الواقع، أي الوعي التاريخي، لوضعها مع الأشكال الجديدة عند كل مستوى: اللغة، الأسلوب، البنية، التقنية، وكل ذلك يؤدي إلى الكشف عن علاقات جديدة، وبأن الإنسان يحفر وجوده بالفعل في الذاكرة التاريخية- الذاتية.

عمل إلياس فركوح على تقسيم روايته إلى ثلاثة أقسام، كل قسم يتألف من تمهيد/ مدخل، ومقاطع/ فصول، وأطلق على كل قسم اسمًا: السفينة - الأسماء - اليمبوس.

في المداخل نقرأ أو نرى إنسانًا مريضًا، راقدًا في غرفته بالمستشفى يحدق في لوحة معلقة على الحائط بجانب النافذة، تمثل سفينة "تغرق في بحر خضرة متوحشة - ص ١٣"، داخلا في حوارٍ مع ذاته، حول الرواية التي سيكتبها، وحول وجوده، والآخر، والعالم، لكن "لا شيء يكتمل - ص ١٧٩"، وتبقى الأشياء دائمًا، وبالأخص الجميلة والمسرة ناقصة لا تكتمل، كما في جملة أبيه المارة التي يكررها دائمًا.

ولكن تظل الكتابة عنده "حقيقة تاريخ الإنسان"[٤]، وكلما نتوغل في المداخل/ العتبات، نعثر على العلاقة الجدلية بين تاريخية النص ونصية السيرة وجوهرها السردي، ففي الكتابة يقهر الفناء، وذلك بالبقاء في الذاكرة "اكتب لتكتشف أبديتك - ص ١٥"، اكتب لتخوض المغامرة ولتكتشف حقيقتك، اكتب لكي تقتحم غمار عالم بلا حدود، و "اقتحام لعبة الرواية - ص ٦٣" ونحن بدورنا نتساءل كما تساءل محمود جنداري في قصته: زو-العصفور، الصاعقة": هل الكتابة علامة[٥]؟ أم هي "عملية حذف وإضافة تنتج عن وعي

حـاد ص ١٩-٧٤"، فالكتابـة تعنـي تثبيـت خلـود الإنسـان و"تنظـيم العـالم"[٦] وترتيبه، والقبض على اللحظة، رغم أن الكتابة جزء من اللحظة لأنه "ليس للزمن من واقع إلا في اللحظة"[٧]، وفيها تتكدس الأسئلة وتتكوم أكثر بكثير من الأجوبة، الأسئلة المتناسلة فينا، والمزدحمة فيه، حيث يكاد يغص بها: "ماذا ترى؟ ماذا تقول؟ ماذا تكتب؟ ص ١٧٢".

فالكتابة عن أرض اليمبوس، معناه الكتابة عن الإنسان المحاط بالريبة والشك، معناه الإنسان الذي وضعه الآخرون على الهامش، وفي عمق الاغتراب الإنساني:

- لستَ منا، فلماذا تكون معنا؟
- لستَ منهم، فكيف تكون معهم؟ ص ١٧٤.

وعندها! انتمى لنفسه، والتجأ إلى أرض اللا أحد، أرض الحرام، الأرض المنزوعة من الافتراس، أرض ليست جنة وليست جحيمًا، أرض يشرف منها على الآخرين ذاتهم وعلى العالم، وعلى مأساة إنسانه القابع فيه.

لقد منح إلياس فركوح لعنوان روايته معنى إضافيًّا، ألا وهو المعنى الأيديولوجي بجانب المعنى اللاهوتي، المستفاد منه رمزًا ودلالة في تشظياته، وانزياحاته المفتوحة، بحيث جعله في موضع المخاتلة والالتباس عند القارئ، وهذا ما أراده وما قصده الروائي.

والمثير عنده أيضًا، أنه وحّد الكتابة والجسد بشكل متفرد ومتميز، فمثلا جعل الكتابة والأصابع- التي هي جزء من الجسد- تذهب حرة وبعيدة داخل الدهاليز السرية لاكتشاف جوهرها في الأعماق المبللة بالرغبة والتوحد: "فالأصابع، كما الجسد كلّه، تدخل لتتحسس.. وبالكتابة نذهب عميقًا - ص ١٧٠"، فالنص "يتكلم من خلال الطرف الآخر، أي المؤول، ومن خلال المؤول فقط، تتحول العلامات المكتوبة إلى علامات ذات معنى"[٨]، لأن الغاية من التأويل ليس تفسير النص، بل هو الكشف عن النظام الذي يسمح بإنتاج النص السردي، ويمكن للقارئ/الناقد ذي الكفاءة من اكتشاف معانيها المتعددة، بل هو يمثل أجوبة سيميائية لأسئلة يثيرها النص، بمعنى آخر مغاير، أن الذاكرة والجسد هما كتابة في الكتابة.

إن إلياس فركوح، اشتغل على خلق (= نحت) رواية، التي يتشكل زمنها داخل النص بواسطة تعاقب السرد واللحظات الشعرية، أما القارئ للرواية، فقد اشتغل على إعادة الخلق الخاص بالقراءة، لأن الزمن يتكون خارج النص الروائي بفعل القراءة وإعادة خلق النص ذاته، على الشكل التالي:

المؤلف = السرد الزمن داخل النص

القارئ = القراءة الزمان خارج النص

أي أن المؤلف يكتب من الذاكرة، بينما القارئ يؤول المكتوب، ويعيد صياغته، حسب عمق الرؤية، وفي هذه العملية يختلط الحلم بالحقيقة، والواقع بالذاكرة، والجسد بالزمن، وإبراز العلامات التي يتسم بها النص، الضاجة به، ألا وهي المرأة التي تمثل: الانبعاث، الولادة، أي الجسد. والحرب التي تمثل: الخراب، القتل، الموت، أي الإبادة - وفيهما كانت الشخصية الرئيسة، المقتبس اسمه من معجم القديسين، الذي كان اسمه لا يطابق مواصفات القديس المسمى به، وبعيدًا عن أساطيره وكراماته، فهو ليس "سوى بشري، ضعيف غالبًا.. دائمًا - ص ٦٩" حيث يدفعه ذلك للتشكيك في اسمه الحامل له، ومن "يتلبس الآخر، الاسم أم حامل الاسم؟ - ص ٦٩" ونذر أبيه المنفذ بحذافيره عندما أراد ألا يقص شعره إلا في كنيسة مار إلياس المسمى باسمه إلياس! وأن معاني الأسماء لا تنطبق على التسميات دائمًا- فهو لم يستطع التنصل منهما: المرأة والحرب، ولا الابتعاد عنهما، بل بقى للأخير بينهما، موشومًا بهما من الداخل والخارج، لا انفصال ولا انفكاك، فهما محورا حياته، ومحورا النص.

بالمرأة نضيء ذاتنا، بالمرأة تكتمل حياتنا، وبالآخر نحقق وجودنا، وعبارة "لا شيء يكتمل!" تغير مسارها هنا، ولن نكون: أنا-أنت "خارج الجسد" أبدًا، بل علينا أن نكون داخل الجسد، وأن نخوض التجربة، فلا متعة بدون التجربة، لذا علينا ألا نقمع الجسد، بل نحرره، لكن لن نتخلص "من كومة الأسئلة" و"لن تكتمل الإجابة - ص ٢٣".

إن التجربة الأولى هي جزء من طبيعتها الشمولية: "ميتة من الخوف" قالت هذا بعد أسبوع واحد فقط على تحسسنا لجسدنا عند زاوية الدرّج، وقد تملكتنا

بسبب ذلك، رغبة الاكتشاف. حافظنا على بكارتنا مكتفين بمعاينة أعضاء جسدينا الحميمة. كنا نجسُّها بالأصابع والأكف، وكنا نرتجف طوال الوقت- ص ٥١". إن تفكيك التجربة وإعادتها إلى مصادرها النفسية والاجتماعية والاقتصادية، ومعرفة مرتكزها يؤدي إلى تعميق وتوضيح الخصوصية للتجربة. والانطلاق في تجربة اللحظة الجمالية، بوصفها مفتوحة للمعرفة[٩]، والاندماج بالعمل الأدبي وبالعالم، ونتيجة لهذا النشاط الاندماجي تكون معرفتنا بذاتنا-أنا، أنت، نحن-وبالعالم ذاته، وأن تفكيك التجربة، "المعنى"، في الكتابة، لا علاقة له بتاتًا بالماورائيات، بل بالإنسان، رغم أن الإنسان "نسّاء متآكل الذاكرة - ص ٨٧".

يتساءل يوسف ضمرة في جريدة الحياة اللندنية: "هل ثمة علاقة بين الجنس والحرب؟ كما تساءل المسمى بأسماء القديسين عما جمع بين المرأة والحرب في تجاربه كلها؟"

"غسلتك وحممتك كأنك ولدت من رحمها للتو، من رحمها هي.

دعكت جسدك بالليفة والصابون (كأنما هي أمك أيام زمان) وكنتما في حمام فقير.. أنت تجلس على كرسي واطئ، وهي تقف خلفك تدلق ماءً فاترًا، بينما الحرب تبتعد وتنأى لتنبعث في أغانٍ تتجدد بين حين وحين.

ثم طال الحين وامتد فصار سنين كبرت عبر مسالكها، ونضجت في أيامها جمراتٌ وحروب أخرى، لتؤكد لك أنك الابن الموشوم بها، ومنذ الولادة.

ولدتُ في سنة النكبة! خرجت من رحمها! تحت برج الحوت كانت ولادتي، والحوت ابتلع بلادًا اسمها فلسطين - ص ٢٩، ٣٠".

إذًا نشأ وهو يدين بالولاء لمدن ضائعة، ونساء مختلفة، فتلك كانت قضيته، والحرب لعنته، التي وشمت جلده كله، متصاعدة دخان حرائقها من مساماته، يتنفس عبيق نسائه، ومحتفظًا ببوابات مدنه السحرية في الذاكرة عميقًا، إن هذه التوصيلات الواقعية ذات الدلالات الرمزية، تضم الحقيقة التاريخية والسياسية والثقافية عند المتلقي، وبالقراءة يعمل على تفكيكها ثم إعادة تركيبها، ومن جهة أخرى، فإن النص الروائي "هو جزء من الحياة الفكرية للمؤلف في شموليتها،

أي أنه ينبغي فهم النص انطلاقًا من النص نفسه"[١٠]، لأنه لا حدود فاصلة بين النص والمقروئية التفسيرية لمحتواه، فالتواصل يجب أن يكون قائمًا ما بين النص والمتلقي/ القارئ.

إن رواية "أرض اليمبوس"، هي البحث عن الهوية الضائعة والمفقودة في متاهات الذات اللا واعية، وعن الانتماء الحقيقي للإنسان، إن ذلك النوع من معرفة الذات "مهمة تقتضي الإمكانيات الذاتية والموضوعية معًا، إنه نوع من قراءة الذات يدخل في الاعتبار أشكالنا التقليدية للنظام، أعني تقاليد لا قوانين إلهية منزلة"[١١]، فالذاكرة والتراث وحدها لا تشكل الهوية أو تحديد الذات بهما فقط، بل بالتفاعل بين المجتمع وعناصره الثقافية ذاتها ومع العالم، ومع الآخر، عندئذ تبدأ عملية إدراك الذات واكتشافها: لن تتخلص من كومة الأسئلة، مثلما لن أتخلص منها بدوري. غير أن سؤالا يبقى يلح علينا ولن نعثر على جواب له. أما نحن، ففي الوسط. لسنا هنا ولسنا هناك. لسنا في الجنة، ولسنا في الجحيم. أفي أرض الحرام نحن؟ - ص ٢٣٢".

أمِن حق القارئ أن يتساءل، هل أن لغة إلياس فركوح مكتفية فعلاً، لانها "تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسرية للمؤلف" كما يقول "بارت" في "الكتابة في درجة الصفر"، لا أعتقد ذلك أبدًا، لأنها تغوص فينا جميعًا أيضًا، تغوص في أفكارنا، في حكاياتنا، في تاريخنا، في تجربتنا، في مدننا، في حروبنا، في رؤيتنا المختلفة للعالم، أي أنها تغوص في حياتنا وموتنا (ص١٧٠ - ٢٠٠)، ولأنها ميثولوجيا جمعيَّة، إنها خوفنا من المجهول، فنحاول أن نكسره بالحكايات، كما يفعل خضر الشاويش، صانع الطبول وبائع الفخار، الشخصية الروائية التي تحكي فقط، تحكي الحكايات التاريخية عن الإنسان المغترب المهجّر، المنزوع من جذوره، المترحل في ذاته، والمدن الغائمة المبحرة في داخله، ولأن "الكتابة ليست هي الحكاية - ص ١٠٠" فإنه يُعتبر الصوت الموازي لصوت الراوي في القسم الثاني/ الأسماء، ففي "الحكايات يحضر خضر، وفي كتابتها تحضر أنت، فماذا قال خضر؟ وماذا كتبت أنت؟ - ١٠٣"، لقد حكى عن مأساة الإنسان العربي الفلسطيني، وكتبت عن الإنسان العربي

المغترب، والإنسان فيه كادويسيوس التائه في لعنة الآلهة، والمحقون بالأوهام الدونكيشوتية، والخاسر الأبدي، منذ الكتابة الأولى، وبالأخص منذ النكبة، والعدوان الثلاثي، وهزيمة الأيام الستة، والعبور، والخليج الثانية وأخيرًا عاصفة الصحراء، ستة حروب بالتمام والكمال، مرت عليه، انسلّت إليه، ملكته لولا المرأة، وكانت كلها...! فعندما يستحضر الحرب تحضر المرأة، وبالعكس، إنهما الحياة/ المرأة، والموت/ الحرب، وهو في عمق المأساة، يسخر منها بمرارة، ويستهزئ بها، كما في المقطع التالي، عند مقارنته بين رامبو الشاعر الفرنسي، ورامبو القاتل الأمريكي في الأفلام:

اليوم بلغت الخمسين، وبحسب إشارتك عن التواريخ: "عبرتُ ست حروب ابْيضَّ خلالها شعري" الخرنوبي!" ظلت صامتة تنصت إليك بصبر، كنت أحمد بمعنى ما، بكيفية ما، على نحو ليس لائقًا لرجل مثلك، في الخمسين. لم تحدثها عن رامبو إلا قليلاً. بل سخرت عندما أشرت إلى أنه ليس رامبو الأمريكي صاحب البطولات الخارقة والعضلات الفولاذية. قاتل الأشرار ومهلك الفيتناميين الأقزام - ص ٢٠٩".

ليس هذا فحسب، بل العمل على اكتشاف معنى التاريخ في السيرة وفي ذاكرة النص، الذي يخترقنا في كافة الاتجاهات، لذا علينا الخضوع والاستجابة إلى المعنى العميق المكتشف، بقصدية إيضاح إمكانية تأويل التاريخ، أي باختصار البحث عن العلاقة الجدلية بين النص/ التاريخ، وعن مدى عمق التفاعل بينهما، وعن موقعهما عند المتلقي.

فالراوي ينبش الذاكرة، متخذًا في الوقت ذاته، من هذه الذاكرة شكل نص، متحديًا بها سُلطة الزمن، وسلطة المنفى، وسلطة القوة المفروضة.

ولعل القارئ يتساءل عند انتهائه من قراءة "أرض اليمبوس" بفضول شديد، يكتنفه الريبة والغموض، مع اندهاش، لماذا تناول إلياس فركوح، المرأة، بهذا التكثيف وبهذا الشكل؟ سؤال يفضي إلى سؤال آخر، والشخصية الرئيسية تطرح ذلك ولكن بطريقة مغايرة في الرؤية: هل يريد أن يمتلك كل النساء دفعة واحدة

أم يحاول أن يختزلهنَّ في امرأة واحدة؟ تَسَاؤل مليء باللا عقلانية المناقضة للمنطق والمألوف والطبيعي، وأين تكمن العلاقة التبادلية بين امرأة التخييل وامرأة الواقع؟ تساؤلات كثيرة، وإجابات مدفونة في ثنايا النص، أو مختفية فيه، أم مستعارة بواسطة التأويل، لأنه "لا يوجد شيء أكثر رعبًا من غياب الجواب"-باختين: "تفتش فيَّ عن امرأة نموذج تكتب عنها، تعريني كي تعريها بحذق في الكتابة. أنت تبحث عن موضوع، ولا تسعى وراء حب. أنت ذكري، لكنك مخصيّ باهت، وتغفل عن حضني الذي ضمّك" - ص ١٨٥.

أو تكون عنده، صانعة الحياة. مانحة الرعشة، المعلم الأول في فتح منافذ الرغبة: "بات عاجزًا، عن حسم من أجزل عطاءه للآخر: هو أم النساء عبر السنين؟ أهو الذي أعطى، أم الذي أخذ؟ قال: "تعالي لي" فجاءت المرأة الغريبة، لتعلمه معنى الحنين ولذعته اللاعجة" - ص ١٣٧.

لقد تفرَّد إلياس فركوح في أسلوبه، وتميز في سرده لامتلاكه لغة شعرية ساحرة، مكثفة، صعبة الترويض، فتكون عند الراوي فصحى، متحكمة، صلبة بشفافية، مرنة كحد النصل، مشعة، أما عند خضر الشاويش فتكون بالعامية، بسيطة، سهلة الاختراق:

- ولو! معقول أنكم بترفعوا أكثر مني وأنا بغلبكم؟ طيب أنا بارفع زيادة عن اللي بترفعوه - ص ١٠٥.

ومستخدمًا تقنية متنوعة في السرد، كالحوار الذاتي، لذا فإن لا مألوفية الحوار الذاتي تفيد من الحقيقة القائلة إنه حين يتعلق الأمر بالأفكار الخاصة بالذاتية، فإن الصورة المجازية تصبح الوسيلة الممكنة الوحيدة في التعبير. والسرد المتداخل، والعودة بالزمن إلى الوراء بالتزامن مع اللحظة المسرودة، كحكاية موت داوود، فلقد استخدم إلياس فركوح الفتنازيا لتأكيد تشظي الإدراك المألوف لإلغاء الإحساس المتعارف عليه، وللتأكيد أن المنطق والمعقول هما بحد ذاتهما فنتازيا، وتسليط الضوء على التناقض المتواجد بين الخوري سليمان، راعي كنيسة الروم الأرثوذكس والمبشر الأمريكي البروتستانتي،

وحيرة داوود المتعاظمة بينهما، لجهله بالأسباب، وعدم معرفته بأن الحياة لا تشكل لديه أي معنى أو إحساس، رغم أنه "لم يزن، أو يشتهي امرأة قريبة" – ص ٧٩. فالروائي هنا "ميتافيزيقي مثقف يتقصى المنطق عن طريق الفنتازيا"[١٢]، كما قال البروفسور ت.ي.ابتر عن بورخس:

"اعترف يا بُني إذن. الرب يمنحك الرجاء"

بماذا يعترف هذا الداوود؟

"تذكرت يا أبونا تذكرتُ"

"ها؟ ماذا تذكرت!"

كانت لهفة الخوري سليمان أشبه بمن ظفر ضالته المنشودة بعد لأي

"لقد كذبت عندما تحججت بالورشة لأغيب عن قداس الأحد"

"وبماذا انشغلت من توافه الدنيا يا داوود؟ اعترف"

تفتحت مسامات الخوري سليمان

"كنت أحضر صلاة القسيس ويتمان"

عندها أفلت الخوري سليمان توبيخة الغاضب

"تصلي مع الأمركاني المتجدد، يا داؤود!" ص ٧٩ - ٨٠.

كل ذلك أنتج خطابًا روائيًّا، فذًّا، متقنًا، مغايرًا عن الخطابات الروائية العربية، إنها، أي الرواية، أصبحت كنار بروميثيوس، تعرّي المسكوت عنه، وتدخل الأراضي المحرمة، وتنتهك التابوهات، وتنتزع ورقة التوت المدعوكة عن الذات المقموعة، الضائعة، المسجونة في الداخل والخارج، وفيها أثبت إلياس فركوح ان "الرؤية للصفوة والغيبة للعامة"، كما قال النّفري.

الهوامش والإحالات

١- غاستون باشلار - حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية، بغداد الدار التونسية ١٩٨٦ ص ٢٤.
٢- رولان بارت- نقد وحقيقة، ت: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري دمشق ص ٤٧.
٣- برانكستر- حول الهوية السردية، ترجمة عبد الله راضي حسين، مجلة الثقافة الأجنبية العدد ٢٠٠٩/١ ص ١٣٢.
٤- جورج لوكاش- التاريخ والوعي الطبقي، ت: د. حنا الشاعر، دار الأندلس ط٢ بيروت ١٩٨٢ ص ١٦٣.
٥- محمود جنداري- زو - العصفور الصاعقة، مجلة الأقلام العدد ١١-١٩٨٨/١٢ بغداد.
٦- بارت - نقد وحقيقة، ص ٥٩.
٧- غاستون باشلار- حدس اللحظة، ص ١٩.
٨- هـ. ج غادامير- اللغة وسيلة للتجربة التأويلية. ترجمة/ علي حاكم صالح وحسن ناصر مجلة مسارات العدد ٤ شتاء/٢٠٠٦ بغداد ص ١٩.
٩- إمبرتو إيكو - في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧ ص ٨٥.
١٠- هـ. ج. غادامير- فلسفة التأويل. ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف - المركز الثقافي العربي ط٢ ٢٠٠٦ ص ١٢٠.
١١-إدوارد سعيد - المنع - التجنّب - التعرّف، دار بدايات دمشق ٢٠٠٨ ص ٣٨.
١٢-ت. ي. ابتر- أدب الفنتازيا، ترجمة: صبار سعدون الصبار دار المأمون بغداد ١٩٨٩ ص ١٩١.

تاريخية السيرة الذاتية
في سردية المتخيَّل المؤوَّل(*)

تتشكل رواية عباس خلف "من اعترافات ذاكرة البيدق" من السيرة الذاتية الممزوجة بـ الخيال/ التأويل/ التاريخ، في هذا المزج المتداخل باستطاعتنا العثور على معنى الحياة في التشكيل المستمر لوعي الذات، وذلك من خلال عملية تأويل مستمرة في إعادة التشكيل، ليكشف البطل/ الراوي فيها أنه "مجنونًا لا أستطيع أن أكون. ومعافى لا يليق بي أن أكون. وأمّا أن أكون عُصابيا فأنا كذلك"(١)، وفي الرواية لا تكون السيرة الذاتية وثيقة تاريخية لأن جدلية السيرة الذاتية تتكون من قطبين متعارضين، هما الخيال والواقع، رغم أن السيرة تعتمد في سردها للأحداث على الذاكرة، ولم يلجأ الروائي إلى حالة التقطيع والانتقاء في اختياره للأحداث، بل عمد إلى جمْعها ليرسم بها صورة شمولية متداخلة تتساوق مع الاعتراف، بل هو الاعتراف المنبعث من حرائق الذاكرة، حيث "لا تنتهي أبدًا اعترافات الذاكرة من تشكيل مفاجأة مثيرة ومشوقة"- ص ١١، ذاكرة البيدق = الجندي/ المقاتل/ المحارب الموشوم بنار الحروب كلها: حروب طروادة - حرب داحس والغبراء - حرب البسوس - الحروب الصليبية - حرب فلسطين - حروب الخليج، لأنه هنا وضعه الروائي في وضعية مخيفة، حيث لا يستطيع أن يحرك نفسه، بل هنالك من يقوم بتحريكه كيفما يشاء ويلعب به متى يشاء، فهو واقع في مساحة الواقع المتخيل.

تشتغل الرواية على الموت المجاني في الحرب والذاكرة المستباحة وعبثية وجود الإنسان، وتاريخانية السُّلطة ومرجعياتها (سلطة الحكومة - السلطة

الفقهية - سلطة الأب - سلطة الخرافة - سلطة المؤسسة)، وتشتغل كذلك على أن الروائي يكتب التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين، المهمّشين، المُساقين إلى الموت بدفتر بحجم الكف يسمى دفتر الخدمة، المنفلتين من مملكة العقل، المساكين، المفقودين بين القبضة الفولاذية والمطرقة الحديدية، أي التاريخ المنسيّ لناس قابعين في مربعات البيادق، أي لشعب/ بيدق لم يستطيع أن يغادر مربعه لأنه محصور بين العمامة والبيريه، بين الخرافة والمسدس، فالبطل يحفر في الذاكرة، ليس من أجل الاكتشاف، بل من أجل الكشف، وهذا يظهر منذ السطر الأول في الرواية:

الحيرة تشكل ركنًا أساسيًّا لمخاوفنا، نحن لا نخفي ما سيحدث، تحركنا الغوامض المجهولة، ليس إلى حالة الانتظار فحسب، وإنما تدفعنا إلى حالة الإرباك".. ص ٩. الحيرة/ خوف، الانتظار/ إرباك، تصبح حيرة الانتظار/ خوف الإرباك، فهي لا تسرد الوقائع التي وقعت بحدّ ذاتها، بل تقدم إدراكات حسية مطحونة بـ التخييل ترمي إلى: الإثارة، والمتعة، والكشف، ترمي إلى المتخيَّل المؤوَّل، والنص "ليس ذلك الذي يؤوّل، إنما هو بالأحرى، الميدان الذي يُحدث التأويل. إنه فضاء كل من الكتابة والقراءة: أي شبكة أنظمة العلامة، والشفرات، وأنظمة إنتاج المعرفة، لكنه أيضًا الأطرُ، والهوامش، والحافّات، والحدود، والتخوم"[٢].

هنالك مفصل مهم جدًّا، علينا الانتباه إليه في قراءتنا، منذ الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة في الرواية، ألا وهو أنها رواية تميزت بسردها المليء بالمعرفية - الثقافية، حيث جعلت القارئ غير المثقف الذي لا يمتلك إبستمولوجيا عميقة وقليل الاطلاع يتيه، يضيع، وتغلق بوابات البيدق عليه، فلقد عمد عباس خلف إلى جعل الرواية أحجية تستعصي على الذي لم يكن واسع الثقافة في: الأساطير - الأنثربولوجيا - الكتب المقدسة - التاريخ - السياسة - الاقتصاد، ثم أخضع كل ذلك إلى سردية المتخيَّل المؤول في إنشاء سرده، ففي الوقت الذي يكون السرد متشظيًّا يكون في ذات الوقت متناسقًا، معادلة اشتغلت على الاستعارة المجازية في ترسيخ سلطة السيرة الذاتية المؤرخة في سردية المتخيل المؤول.

ففي صفحة واحدة تتداخل وتتزامن حيرة "أم هاشم" في نزول ابنها من الحرب، بعدما قُتل أبوه في الحرب، حرب فلسطين ١٩٤٨، مع أصحاب الأخدود مع أصحاب الغرانيق مع هدهد سبأ الذي تأخر عن الميقات مع "شعلان أبو الجون" الذي يهدد عصيان سدوم وعمورة مع الإفك و"صفوان السلمي"، فتصبح حيرة "أم هاشم" محلولة فقط في الإجازة الدورية الشهرية التي ينزل بها ابنها للبيت، فإنها حيرة الانتظار التي تنتهي في المواجهة، لتبدأ مرة أخرى عند الاشتياق والانتظار متحولة إلى حيرة صابرة، متسائلة ببراءة الذئب من دم يوسف، لماذا هذه الحروب العبثية، ومَن الرابح ومن الخاسر فيها؟، فالجميع يُقتل فيها، بالإضافة إلى الخراب والدمار مع جيوش من الأيتام والأرامل والمعوقين؟:

هل تأجلت؟

هل بدأ الهجوم؟

هل يأتي؟

لا تأجيل في الميقات.. يأتي الناس من كل فج عميق..

سواء بعد العواصف..

أثناء الزلازل..

لحظة الحريق..

يأتي الطوفان... ص ١٢ - ١٣.

أما "أصحاب الأخدود" فإنها قصة فتى آمن فصبر وثبت فآمنت معه قريته، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة البروج ١ - ٨: ﴿وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ ۝١ وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ ۝٢ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ ۝٣ قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ ۝٤ النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ ۝٥ إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ ۝٦ وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ ۝٧ وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَن يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ﴾، ثم هذه القصة القرآنية تواجه قصة أصحاب الغرانيق، يقول بروكلمان في كتابه "تاريخ الشعوب الإسلامية": (ولكنه - أي النبي ﷺ- على ما يظهر اعترف في السنوات

الأولى من بعثته بآلهة الكعبة الثلاثة، التي كان مواطنوه يعتبرونها بنات الله، ولقد أشار إليهن في إحدى الآيات الموحاة إليه بقوله: "تلك الغرانيق العلى وإن شفاعتهن ترتضى"، والغرانيق هي آلهة العرب الثلاثة في الجاهلية: اللات - العزَّى - مناة الثالثة"، فيالق تحارب بلا انقطاع مدنا وقرى. ص ١٣، تحارب بالبيادق التي يؤمنون بها بقيادة الأثرياء الذين اختلقوها، أو جلبوها، أو صنعوها، أما هدهد سبأ فكان السبب في عدم نشوب الحرب بين مملكة بلقيس وجيوش النبي سليمان بتأخره عن الميقات، قال تعالى في سورة النمل: ٢٠-٢١ ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ﴿٢٠﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ﴾.

أما الشيخ شعلان أبو الجون، فهو الذي حارب الاستعمار الإنجليزي عام ١٩٢٠، وهو من مدينة السماوة/ الرميثة، ومن شيوخ الظوالم، طالب بالاستقلال من خلال إشعاله الثورة ومحاربته الإنجليز، يضعه الروائي عباس علي في استعارة مجازية في تهديده لعصيان سدوم وعمورة، وربما سوف يتساءل القارئ، وهذا من حقه، ما علاقة الشيخ شعلان بـ سدوم وعمورة؟، وحسب ما جاء في القرآن والعهد القديم والأناجيل، هي مجموعة من المدن الصغيرة، كان يعيش فيها النبي لوط عليه السلام، خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد وشذوذ جنسي، فسلط الله عليهم الحروب لكي يتعظوا ويتوبوا، لكنهم هزموا في الحرب التي قامت عليهم ولم يتعظوا ويتوبوا- سفر التكوين/ ١٤، وجعل الله سدوم وعمورة عاليها سافلها وأمطرت السماء عليها حجارة من سجيلٍ منضودٍ (سفر التكوين ١٩/ ٢٤ - ٢٥، سورة الحجر/ ٧٣ - ٧٤، سورة هود/ ٨٢.

حصل ذلك (مشهد "أم هاشم" وإضرام النار في الأخدود مقابل تأليه الغرانيق بعد تأخر هدهد النبي سليمان ووطنية الشيخ أبو الجون في محاربة المستعمر/ الفاسد وعملائه الفاسدين القتلة في غلسة النهار أشباه مواطني سدوم وعمورة) قبل أن يهتز - الإفك - فوق ظهر ناقة "صفوان السلمي"، فـ الإفك هو الكذب والافتراء، والكتابة لدى عباس خلف هي إذا شبكة آثار علامات

وشفرات منتشرة، متواصلة، متناسلة، بشكل مخاتل وراء أثر وهمي، إنه نصٌّ مكتوب بطريقة يجب على من يقرؤه إعادة بنائه والحفر فيه لاستبطان المخفي والمهمش بدلا من نصّ القراءة الذي لا يُقرأ بطريقة نقدية، ودون تأويل، ودون تخييل للتأريخ، لتدمج ما هو غائب بوصفه حاضرًا، وهنا علينا أن نبحث عمّن هو فوق ظهر ناقة "صفوان السلمي" يهتز؟ أعائشة بنت أبو بكر الصديق أم الإفك؟ وما العلاقة التواصلية التي تربط المشهد ببعضه؟ إن تفكيك "كتابة رسم الحقيقة (حقيقة الأشياء) هو كتابة لكتابة. فالتفكيك هو إنجاز كتابة. والكتابة عن الكتابة هي وضع الكتابة في حالة لعب واستكشاف هوامشها، وحدودها، وأطرافها، وأشفارها، أو باختصار، اختبار للحدود وتكملة للعبارة المكتوبة"[٣].

الحفر في الذاكرة، معناه الكتابة/ القراءة لعملية إنتاج السيرة الذاتية، معناه النقش في وصف الذات من خلال الذات نفسها، "كان بيت الطين رمز ولادتي الأولى على حاله، لم يتبدل ما دام جلدي يتحمل أعباء الفصول، انتشرت في مداخل مساماته رائحة الصبير والعاقول وأعشاب البرية، فمنذ أن لفظتنا قوائم الحروب لم نعرف سوى الشتات داخل أقفاص الوطن، حرت في نفسي، أو بالأحرى أريد أن أخفف من روع صور أحبتي الذين صدمتني بهم ما جار عليّ، لأقول هل هم الوحيدون أصدقائي، هل ما زالوا على قيد الحياة" - ص ٤٧ ، ٤٨.

هكذا يصف البطل/ الراوي نفسه، ولد في قرية عراقية، ملتحمًا بالطبيعة، متشابكًا مع جذور الصبير والعاقول وزهور أعشاب البرية، ليشهد نفسه في أتون نار الحروب، ولظى شظايا القنابر والقنابل، ملتفًّا بدخان حرائقها، ممتزجة هذه برائحة الصبير والأزهار البرية الملتصقة بجلده منذ طفولته، وملتاعًا بالسؤال عن أحبته قبل السؤال عن نفسه: هل قتلوا في الحروب؟ إلى درجة تصبح حياته ضائعة ما بين الوهم والحقيقة، بحيث هو بذاته يبدأ بالتشكيك والارتياب من وضعه الوجودي: "أعيش الحقيقة أو هكذا أتصور نفسي" - ص ٥٩، بل تصل به الجرأة والصراحة إلى الاعتراف على ذاته "تابعت مشواري ككائن ضعيف، خائب، مهزوز، منكس، مبتلَى بحتمية الواقعة والوقيعة" - ص ٨٩.

إن بطل رواية "من اعترافات ذاكرة البيدق" يتماهى مع بطل فرانز كافكا في رواية "المحاكمة" من حيث الوضع العبثي الذي يجد نفسه به "فهو نادرًا ما كان له اختيارٌ في قبول المحاكمة أو رفضها، فقد كان في خضمها، وعليه أن يصون نفسه" - رواية المحاكمة، كذلك بطل "من اعترافات ذاكرة البيدق" ليس لديه أي اختيار في قبول أو عدم قبول الحروب التي يخوضها غصبا، وهو لا يعرف لماذا يُلقى في هذه الحروب؟ فقط يجد نفسه أنه في خضمها مزروع فيها، ومشروع موت مجاني، "لقد تركتني الحرب بعد أن استنزفت ما بقى لديّ وأعتقد حان الآن وقت مقايضتي على ماذا؟ وهل أنا؟" - ص ٥١، ولا يحق له مجرد التساؤل أو أي شيء آخر، لأنه ليس هنالك إجابات، فقط تتناسل التساؤلات، ولأنه مجرد رقم في سجلات التجنيد السود، ولأنه مواطن قد تحول إلى عبدٍ يوم تُوّج الحاكم إلهًا، وبهذه الصورة يجب أن "يُنظر إلى التأويل على أنه شيء يُجرى على التخييل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجري في التخييل"[٤]، بهذه العملية يتحول التأويل إلى تخييل وبالعكس، وأن التخييل يعنى بشكل مكشوف بالتأويل: "أي أنه يعني بمدياته وحدوده، وضرورته وقصوره"[٥].

ولم ينفع حجاب العلوية لطرد الشؤم والحسد عنه (ص ٨٧)، يوم علقوه برقبته باعثًا للأم فرحة لا توصف بطفلها، ولم تنفع التعاويذ المدغومة بزنده، مثل أبيه الذي غرّبته الحرب عنه، لكن مفعول الحجاب والتعاويذ كانت تشتغل في مكان آخر، في حفظ الحاكم والحكومة، وذهاب الشعب والوطن لهما فداءً" في أي ملجأ لا يستطيع الجندي أن يصمد ثلاثة أيام، ومع ذلك بقينا على هذه الحال سنوات عدة، نرسم، نكتب، نتحدث عن السلاطين القدامى والجدد ومدى تلذذهم بطول رقابنا التي تمتد خنوعًا وضعفًا على طول الدهر" - ص ٤٥، ولكن للأسف "الذي مات في الحرب استفز وجداننا نحو الحقيقة، والذي بقى زوّر الحقيقة" - ص ٢٨، وللأسف مرة أخرى لأنهم كانوا يعتقدون أن "لا فرق بين الجلاد والضحية" - ص ٣٠، وذلك لأن الضحايا عندهم يحترمون جلاديهم[**].

الروائي عباس خلف يعمل على تسليط الضوء على تأريخ القمع الذي توضأ به عبر الأزمنة المتعاقبة، حيث يصل إلى الحرب الأخيرة وقمعها وتفرعته المتناسلة منه، وذلك بتداخل الرؤى للسارد، القتلة مختلفون والمقتول واحد، منذ أول قتيل في التأريخ الإنساني، فهم ولدوا مع ولادة الشهوة:

"اعتنقوا هوية أردبيل بعد أن نزحوا عنها وتمسكوا بها حد النخاع.. ووقفوا عندها بحزم، إنهم يكتبون الرسائل والمنشورات للحلاقين والعطارين والحوذيين تحت شفرة ولائهم، ربما يجهل بعضهم ما يُحاك ضده في الخفاء فيلصق المنشور على واجهة الدكان بعد فوات الأوان. إن ثمة خيوطا في هذه اللعبة تتعلق بين واضع المنشور وجابي (الإتاوة)" - ص ٦٦.

وما بين أصحاب الملابس البيضاء وأصحاب الملابس السوداء، وما بين الواضع والجابي يسقط البطل في تجربة الجلجلة، ويبدأ بالتساؤل في داخله، وهو الذي نجا منهم من حرب الثماني سنوات، فهل سينجو منهم هذه المرة ومدينته تكتب تاريخ الغزو المزدوج وكذلك عراقه؟، ومصيره الذي إن لم يكن معلقا أصبح مجهولا بالنسبة إليه: "سألت نفسي، هل وقعت في المحظور؟، يبدو أنهم فهموا ما عليّ، ضيف، لا تيأس، لا تملك هوية، خروج مشبوه، ومن خلال اللغط المبهم كان غالبيتهم يرطن بلغة غير إنجليزية.. ماذا أفعل؟ زاغت عيناي على بعض العناوين، ولاية الفقيه روح الله الخميني، بحار الأنوار، كتاب الكافي للكليني" - ص ٨٦، ٨٧.

من خلال مخطوطة/ مذكرات الشابندر "مصطفى خان" - يطلق البطل على المخطوطة اسم الاعترافات أيضًا- المتوفَّى قبل قرن ونيف، نتعرف على نساء الرواية، اللواتي كن مرسومات من قبل "عباس خلف" بإشكالية عالية، وعلينا أن نعلم أن المخطوطة في النص هي جزء من النص الأصلي ومبثوثة في ثناياه وليست مستقلة كملحق، إنها تصل إلينا على شكل برقيات، أو على شكل مقطعات قصيرة، عن طريق السارد الأصلي أو عن طريق البطل (لم نعرف اسم البطل لنهاية الرواية، لأن الكاتب لم يطلق أي اسم، وفي ذلك دلالة إيحائية مقصودة من قبل الكاتب، فالاسم يعتبر عنوانا لكل مسمّى، لكن الكاتب طمس

هذا العنوان لأسباب تتعلق باستراتيجية وهدف وغاية النص) في حواراته الذاتية، ففي المخطوطة ينفصل السارد عن البطل، كل يأخذ دوره في التبئير ووجهة النظر حول النساء، فالنساء هن: أم البطل/ السارد ، وعمته التي تزوجها الشابندر سرًّا (ص ٧٣)، وبراء "فاصل من زمن" - ص ٧٠، وابنتها أسماء، براء التي تستغل الخلوة لتدخله الحمام "قلت والخوف يستنفر حواسي، ماذا تريدين مني؟ قالت بهدوء، لا أريد منك إلا أن تسمعني وأنا أغني، الغناء في الحمام يريح الأعصاب، ثم بدأ العزف على أوتار الجسد" - ص ٧٠، تأريخ متشظ، تأريخ مليء بالضغط السايكولوجي والسوسيولوجي والجسدي للبطل غير المسمى، ونتعرف على وجهة نظر الشابندر للمرأة من أحد المقاطع المسبوقة بدائرة سوداء، وهي مجتزأة من المخطوطة، عن امرأة أعرابية، فاتنة، أقسمت للانتقام والثأر، ممّنْ ولماذا؟ ونفذت وعدها:

* "ترتدي ثيابًا فضفاضة سوداء، رمز الحداد، هذا من حقها، ولكن أن تكتم صرخة الأنوثة تحت مظاهر البؤس والحرمان لا يليق ببهاء المنظر المتجسد في قوامها الفارع المكتنز بالمحفزات" - ص ٧٣.

صرخة الأنوثة تبقى مؤجلة للنهاية عند البطل غير المسمى، حتى عندما يرفضه الكل، ويعتبرونه معتوها "مصاب بفيروس الحرب وتلوثاتها، متسكع، مسكين" - ص ٧٥، تبقى الوحيدة معه أسماء، "أسماء تأتي بعد أن نسيني مَن كان معي ولم يمهلني شقائي أن أعرف من أكون" - ص ٨١، وبالمقابل يظل محتفظًا بتراب قبر أسماء، متنقلا به من مكان لآخر، حتى عندما يكون مع المخطوفة الأيرلندية "فيفيان روفائيل"، يكون فكره سابقًا لفعله، (أيرلندية، لم تكن تلمودية، إنها كاثوليكية، تقيم مع جدتها لأبيها في مدينة ورستر، هربت عائلتها بعد أن شعل - شين فين - الصراع الأهلي، أمها لم تتذكر ملامحها، غابت عن الأنظار كما غيّبت جزر مالوين أباها) - ص ١٠١، فهو يبقى قلقا حتى في اللحظة الحرجة "نائمة، كأنها مستسلمة تمامًا للقدر، قلت في سري، يا إلهي إلى متى نبقى قلقين، كانت سيقانها العارية تستدرجني، أتردد، أمسك أعصابي، تأججت الفحولة المكمودة، لا تبالي، نهضت فعلا، وذا بصرير باب الصفيح يهتز، يسقط الفانوس" - ١٠٧.

وكما ذكرنا، تبقى الأبعاد ذات المنظور المعرفي المتعدد الجوانب ثقافيا، تشكل مصدرًا من مصادر متعة الروائي "عباس خلف" في "من اعترافات ذاكرة البيدق"، خاصة عندما تظهر هذه المكونات بشكل طبيعي في السرد غير مقحَمة، وهذا ما نراه في سؤال فيفيان للبطل وهما في قمة التوتر والضغط النفسي والإحباط، عندما تقول له بكل هدوء "متى يفرج عوليس عن بينلوبي؟" - ص ١٠٠، فهي تذهب في سؤالها إلى الأسطورة الأصلية لـ هوميروس التي يصف فيها مغامرات أوديسيوس في أثناء عودته من حروب طروادة إلى مملكته إيثاكا، وليس إلى رواية "عوليس" للأيرلندي جيمس جويس، ابن وطنها، الرواية المستوحاة من الملحمة الأصلية لـ هوميروس، "لا تلتقي الأسطورة في الواقع ولا يمثل عوليس الحكيم بلوم غير المتزن الشريد الأبله، وبينلوبي المخلصة في الأسطورة تخلق منها جويس نورا ناموس الخيانة" - ص ١٠٠.

يتكون نص الرواية من حكايتين: الحكاية الأولى موضوعة تحت اسم "توصيفات" مع ملحقين "ما ورد فيما شبه له" و"على ظرف الغيم ينطلي الدفء"، والحكاية الثانية "منمنمة الرحلة الأخيرة في شتاء السوامر"، وألحَقَ بكل عنوان مقدمة على شكل أبيات شعرية، وقد وضع قبل عنوان الحكاية الأولى مقطعين سرديين كمقدمة للرواية:

* يا أهل... أغيثوني، فليس يتركني ونفسي فأتهنى بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه.. (الحلاج - كتاب أخبار الحلاج، القطعة ٣٨).

* أنا على ما لم أقل أقدر مني على رد ما قلت.. ابن المقفع.

في "من اعترافات ذاكرة البيدق" قدم "عباس خلف" عملاً متكاملاً، وشفافًا، متخيلاً وحقيقيًّا، مكتوبًا بعناية فائقة، رسم فيه صورة العراقي الحقيقي الذي خاض كل هذه الحروب، وأهوال الاحتلال ومن جاء معه، والفظائع التي ارتكبت بحقه.

ولكن يبقى "في عز مناجاة الروح، تشعر أنك لم تكن وحيدًا، معك كل أحلامك المؤجلة وتعيش نعيم الخيال المطرز بأساطير ألف ليلة وليلة وأحلام شهريار وفردوس ملك الجان في شقائق النعمان وتحلق في المدى الذي لا يمكن أن يصله إلا من لفظته الحروب ونجا منها بأعجوبة لا توصف" - ص ٢٦، ٢٧.

الهوامش والإحالات

(*) في كتاب "الهواء والأحلام" ١٩٤٣ لـ غاستون باشلار، نحت مصطلح المتخيل، ومنه انتشر المصطلح بهذا الانتشار الواسع. ولكن هناك من استعمل المصطلح بعيدًا عن مفهومه، مما جعله يفقد العديد من مقوماته المصطلحية والدلالية، إن المتخَّيل وصفٌ يربط العالم الواقعي بالعالم المتشكل نصيًّا، لذا فإن هذه الاستعمالات الأخرى تكون مشتغلة على الخيال وليس على المتخيَّل.

١- رولان بارت - لذة النص، ترجمة الدكتور منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط١ ١٩٩٢، ص ٢٧.

٢- ج هيو سلفرمان - نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٢، ص ٤٤.

٣- م . س، ص ٧٣.

٤- تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان - القارئ في النص، ت: الدكتور حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧، ص ١٩٨.

٥- ٥ - م . س، ١٩٩.

(**) مقولة مشهورة للفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠ "أكره الضحايا الذين يحترمون جلاديهم".

تحولات حداثية السرد
في المتخيَّل التراثي

تمتلك الرحلة في رواية "رحلة الضباع" (المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠١٣) للروائية سهير المصادفة، بعدين متوازيين، هما البعد التاريخي/ المجازي والبعد الواقعي/ الاستكشافي، المستند على المرجعية التاريخية - المعرفية والمتكئة على الواقع، لتشكيل رؤية مندمجة متفاعلة مع النص والمتلقي، فالمجازي يتمدد على رقعة زمنية تقارب ألف وأربعمائة عام مضت، تحديدًا بعد الهجرة النبوية بنحو خمسة وثلاثين عامًا، تبدأ بالفتنة الكبرى، وذلك بمقتل الإمام عثمان، محققة نبوءة الإمام علي بن أبي طالب "أحذرك أن تكون إمام هذه الأمة الذي يقتل فيفتح عليها القتل والقتال إلى يوم القيامة، ويُلبس أمورها عليها ويتركها شيعًا لا يبصرون الحق لعلو الباطل، يموجون فيها موجًا ويمرجون فيها مرجًا"[1]، أما الواقعي فهو حكاية - رؤية رجل نحو المرأة التي هي زوجته، هذا الطرح المرتكز على الدم والجنس جعلته سهير المُصادفة يتداخل ويتنافذ فيما بينهما، وتتداخل أحداث الرواية بين التاريخي والتخييل، من حيث يقوم الحاضر بالعبور إلى الماضي وبالعكس، مما أعطى هذا التنافذ الرواية زخمًا شعريًّا جماليًا و تحولاً حداثيًا في سرديات نص الرحلة.

وإذا علمنا أن الرحلة مشتقة من الارتحال، وهي تعني الانتقال من مكان لآخر، لتحقيق هدف معين، ماديًّا كان ذلك أو معنويًا، فإن دافع "رحلة الضباع" كان لسبي النساء بغرض استغلال أجسادهن والتمتع بها، والسيطرة عليها "- آهٍ، لو كنتِ تعرّفتِ إلى سيد هذه الدار منذ أيامٍ وهو يزعق مثل ديك الفجر في

أهله بأنه ذاهب إلى نصرة الله والحق، والمصيبة أن جميع أهله وجميع الناس يعرفون جيدًا إلام هو ذاهب.. لا شيء سوى جمع الغنائم والاستيلاء على المزارع وأسر الجواري" - ص ١١٦/ ١١٧، وذلك لا يتحقق إلا بالقتل وسفك الدم، فرحلة الضباع ما هي إلا عبارة عن رحلة العربي في التوغل في الدم العربي وإهانة واضطهاد وقمع المرأة عبر القرون، فالاستعارة للضباع استمدتها سهير المصادفة من قتل الواحد للآخر ومن الرؤية الدونية للمرأة "وكانوا هم مثل قطيعٍ من الضِباع أثناء رحلته ما إن يسقط أحدهم حتى يأكلوه ثم يواصلوا العدو خلف الأنجم" - ص ١٦٦.

وفي "رحلة الضباع" نعثر على رحلات إضافية، فهنالك رحلة "السوداء بنت الرومي" في الرواية - الحكاية تبدأ منذ البداية، في السفر في دروب المسلمين، حاملة معها مئزرا وحيدا ونبوءة سوداء فوق أكتافها، وروحًا قلقة ملتاعة، وحبًّا بالاستكشاف:

"- كان عليَّ أن أخترق قلب الصحراء لأصل إلى الربذة وفيد والثعلبية والأساود وذي قار ومنها إلى الكوفة، سأسير في الدرب نفسه الذي سيختاره بعدي ابن الإمام"(٢)، ص ١٠١.

كذلك "نرمين" تبدأ رحلتها حين مغادرتها الشقة وهي مطلقة، نحو التغيير، نحو انعطافة جديدة، حاملة معها ذاتها فقط، وحبًّا للاستكشاف والحرية:

"- ما زال عليكِ قطعُ أميال من الألمِ المرير وإذا ما أردتِ اختصارها يا سيدتي فكوني شجاعة"، ص ٢٣٢.

لقد قامت الروائية بالاشتغال على تقنية رواية داخل الرواية، كما في حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث تشتغل حكاية داخل حكاية، محكي داخل محكي، زمن الحكايات متداخل متشابك لا يشعرك باختلافه حتى لو كان هنالك اختلاف فيه.

تتكون الرواية من سبعة فصول، كل فصل مسبق بهامش عن وصف طبائع الضباع مستمد من كتاب الجاحظ، "الحيوان"، بدون عنوان ثانوي، حيث يصبح الهامش هنا جزءًا أساسيًّا من المتن، وإضاءة له، موضحًا اقتران صفات الرجال بالضباع، بعكس رواية "لَهْو الأبالسة"، وضعت عنوانا ثانويا على كل الفصول

العشرة أسمته "سمكة الجيتار" والهامش مستقل تمامًا عن المتن، ولا يمت له بصلة، وكانت رواية واحدة، أما في "رحلة الضباع" فقد وضعت الروائية العنوان الرئيس مرتين، مرة على كل الرواية حتى قبل الإهداء والمرجعية (طه حسين وفتنته الكبرى- الأصفهاني وأغانيه - الجاحظ وحيوانه - الجبرتي - المقريزي)، ومرة أخرى وضعته داخل الفصل الرابع ابتداءً من صفحة ٩٩ حتى صفحة ١٩١، هذه القصدية في كتابة عنوان الرواية هكذا، تدلل على أن رحلة الضباع لم تنته، لا في تراثنا ولا في زمننا المعاصر رغم الأمل الذي سربته إلينا في نهاية الفصل السابع.

تبدأ الرواية، ومنذ السطر الأول، استفزازية مبطنة بهلوسات الزوج المدعو "جمال إبراهيم"/ الراوي ونظرته الذكورية المتخلفة والمحقرة لزوجته بشكل خاص وإلى النساء بشكل عام - إن البطل "جمال إبراهيم" قد رسمته الروائية كنموذج حي للرجل الشرقي بكل أفكاره وأوصافه وتصرفاته - "قررتُ منذ عام تقريبًا أن أرمي يمين الطلاق على هذه الحيوانة الصغيرة" - ص ٩، وعلينا قبل أن نتوغل في الرواية أن نتعرف على هذه الشخصية المركزية والمحورية من خلال لسانها، التي هي "جمال ابراهيم"/ الراوي، صحافي يعمل مصححًا لغويًا في جريدة "أندلسية"، عديم الموهبة، محدود التفكير، ضيق الأفق، كتبه التي في مكتبته لم يقرأها، بل موضوعة في المكتبة كديكور، تجاوز الخمسين من عمره، جعلته سهير المصادفة يصف نفسه بخبث لكي تكشف باطنه أمام المتلقي في تجسيده صورة الضبع أو المثقف المزيف:

"- في الحقيقة لم أخلق لأكون صحفيًا، فأنا كسول للغاية ومخي لا يبدع أي شيء جديد وهناك عطب ما في مشاعري"، ص ١٥.

"- أتأمل بازدراء عضوها التناسلي بعد الانتهاء منه"، ص ٤٦.

"- لا أريد الآن إلا أن أستسلم تمامًا لهذه النفس الخربة التي أمتلكها"، ص ٧٩.

"- يبدو أنني لم أقرأ شيئًا من الكتب التي أقتنيها على الإطلاق"، ص ١٩٦.

يقع "جمال إبراهيم" فريسة للشك والارتياب في "نرمين"، وتجتاحه وساوس وأفكار غير سوية البتة، ومما يزيد شكه وارتيابه بها، هو استدراجه إلى الفراش كل ليلة باستماتة من قبلها:

"- هل تخونني هذه الحشرة؟ ماذا وراء تلك العاقر التي جعلتني طوال سنوات أعتقد أنها تحبني حتى العبادة ولا أفكر إلا في مصيرها بعد أن أهجرها.. هل ستنتحر مثلا؟ هل ستمرض بالسرطان من جراء الحسرة وتموت؟ هل ستدفن نفسها في حجرة ما حتى تجن تمامًا؟" ص ١٠.

ثم يتفجر الموقف عند عثوره على قصاصات ورقية في سلة المهملات بخط يدها، فيلتقطها ويعيد ترتيبها بعد أن يقوم بكيّها ورصها ولصقها بشريط اللاصق الشفاف، وهو يظن أنها خطاب إلى عشيق ما، ولكن يا لهول المفاجأة له، حين يتبين أنها فقرات من حكاية جارية عربية مسافرة في الصحراء، تغتصب من قبل امرئ ما من دُبرها - كم من الدلالات التأويلية في هذا الفعل الجنسي الشاذ، حينما تغتصب المرأة من دُبُرها وليس من فرجها، فالدُّبر لخروج الأوساخ بينما الفرج لانبعاث الحياة، ففي هكذا ظاهرة نعثر على العقلية السادية، المأزومة، المشوهة، وهنا في هذه اللحظة ينهار تحت وطأة المتراكمات السوسيولوجية التاريخية الذكورية المرتكزة على المركزية القضيبية[٣] في العقلية العربية، والموروث الثقافي الجنسي الأصولي، حينما يظن أن زوجته "نرمين" هي المؤلفة، فالمرأة الكاتبة أشد خطورة وأعمق خطيئة من المرأة العاهرة في نظر مؤسسة الفحولة التخييلية، وليس من الممكن أن تكون المرأة مبدعة موهوبة، وهي منقبة محجوزة مهجورة:

"هل تنقل هذه الحشرة طوال فترة غيابي عن البيت أوراقًا من مخطوطات النثر العربي الممتلئة بكل الموبقات والممنوعة من التداول في المكتبات العربية -التي حرصتُ على اقتنائها بصعوبة- ثم تمزقها بعد نقلها؟ من أين جاءت الفاجرة بتلك الكلمات؟ ظللت أؤخر عودتي ولقائي بها، وظللت أقترح كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ولكنني لم يرد بخاطري أبدًا أنها هي المؤلفة"، ص ٣١.

عندئذ تتلبس جمال إبراهيم/ الراوي حالة معرفة واكتشاف ما تفعله زوجته في الشقة أثناء غيابه، وعليه يقوم بنصب كاميرات مراقبة في الشقة ليخترق أفعالها ويطلع عليها، ولو كان باستطاعته لقام باختراق أفكارها والاطلاع عليها، ولكنه لا يشاهدها إلا وهي تكتب ثم تكتب، فالكتابة في هكذا حالة تصبح فضاءً لا محدودًا من ممارسة "فعل" الحرية المفقودة، ففي الكتابة تحقق حياتها وتثبت وجودها الذي يحاول زوجها إلغاءهما، وفي الكتابة أيضًا تتحرر منه وتنتصر عليه:

- هل ستكتب الآن امرأتي؟ هذه المرأة تكتب! ماذا تكتب هذه المرأة التي لم تخرج من عباءاتها ثم لم تخرج من جدران بيتي؟ ماذا تعرف عن الحياة لتكتبه؟ وإذا كنت أسخر من الكُتَّاب من الرجال الذين خبروا الحياة وخبرتهم فماذا عساني أن أقول عما تكتبه تلك الناقصة العقل والدين؟ ص ٦٨.

ويصور الراوي مخطوطها، الذي يعثر عليه في أحد مجلدات "ألف ليلة وليلة"، الذي لم يتعد تسعين صفحة، والذي يحكي حكاية امرأة اسمها "السوداء بنت الرومي" التي لم يعرف أحد سنوات عمرها، حكاية شفاهية تناقلت ألف وأربعمائة عام عبر لسان الحريم، بشروط تتسم بخبرة نسائية، على أن تحكى الحكاية من قبل الجدة لحفيدتها من ابنتها لا من ابنها، وقبل موتها بثلاثة أيام، "قالت الجدات حفيدات الجدة عبر قرون" حتى لا تبقى الحكاية/ الشفاهية محفوظة في سلالة واحدة، وتمنع الوصول إلى ذكور القبيلة، هكذا وبهذه الطريقة وصلت الحكاية إلى "نرمين" من الجدة الكبرى "السوداء بنت الرومي" التي حكتها لحفيدتها هاجر ابنة بنتها الحبابة، ولكن عندما تسأل نرمين جدتها أسئلة كثيرة منها أنها عاقر وكيف سوف تستطيع إيصال الحكاية، ولمن؟ تقول لها جدتها بحزم:

- للمرأة يا بنتي دروبها الخاصة التي لم يطأها سواها إلا الأبالسة، ص ٩٧.

وللحكاية لعنة لا أحد يستطيع الخلاص منها أبدًا إلا بأن تُحكى، فكيف بآخر حفيدة عاقر، لا حفيدة لديها، فتتخذ قرارا حاسما بأن تحول الحكاية الشفاهية إلى نص/ مخطوط مكتوب - هذا القرار كان نتيجة المعاملة اللاإنسانية لـ"نرمين"

من قبل الزوج "جمال"، ونتيجة عزمه الزواج بأخرى رغبة في الإنجاب رغم أن الحكاية قد نُقلت إليها منذ خمسة وعشرين عامًا، وبالضبط قبل زواجها بعامٍ وموت جدتها بثلاثة أيام - وبهذه الطريقة تحول التاريخ الشفاهي السري المهمش للنساء إلى تاريخ مدون معلن يفضح المسكوت عنه، ليقرأه الجميع، ولتعثر على دربها الخاص بها في نقل الحكاية، وبهذا العمل تلغي "نرمين" شروط الحكاية وتجعلها مستباحة للكل، مثلما كانت الجدة "السوداء بنت الرومي" مُباحة لجميع الرجال.

أما نبوءة الجدة الأولى فكانت مختلفة عن لعنة الحكي التي لعنت بها الجدات، فبينما كانت في خبائها تنشق الأرض أمامها ويخرج كائن بلا ملامح ويأمرها بتبليغ المسلمين بالتوقف عن القتال فيما بينهم، وبعد هذا الظهور تشعر بأنها منحت قدرة على رؤية ما مر من أحداث سابقة وما سوف يمر منها.. "كنت أعرف أنني صرت قادرة على رؤية ما أشاء من سابقات الحوادث، ورؤية ما هو قادم منها بإذنٍ من الله.. لاحظت أن زواحف الأرض السامة وحشراتها تبتعد عني دون أن تمسّني بسوء كأنني صرت فجأة محصنة ضد كل ما يؤذي في الحياة"، ص ١٠٥، وعلى إثر مناداتها للمسلمين وتحذيرهم بالابتعاد عن الفتنة التي أصبحت متجذرة فيهم، وذلك بالإصغاء والاستماع للآخر، وتحريم سفك الدم، ولكن تنبيهها لا أحد يستمع له، لأن ليس هناك من يسمع؛ لهذا يفتح على هذه الأمة القتل والقتال إلى يوم الدين، ويطلقون عليها نعت "الرائية"، ص ١١٢، ويصبح عملها وهي في خضم الحروب الضروس الحاصلة بين المسلمين الإخوة في الله أن تواريهم التراب، ص ١١٣، ومن أجل الخلاص ومن أجل حبيبها "عمر بن عدي" الذي هجرها ومضى على أساس الجهاد في سبيل الله تسلك درب الكوفة لتلحق به ولكنها تتيه سنوات وسنوات، ـــ يتبين أن "عمر بن عدي" يتاجر بالأسلحة والدروع بين الفرق المتحاربة، ولوضاعته عندما تعثر عليه أخيرًا يقوم ببيعها كجارية للقعقاع بـ ألف دينار وبرذونة وناقة، لكن نبوءتها تنتشر في أرجاء الصحراء وتصل إلى المتحاربين، ولكن..

"لم أفهم شيئًا مما خطته يدها على الإطلاق هل هذه رواية؟" ص ١٩٥.

هل هو حقًّا لم يفهم "مضمون" المخطوط؟ ومن الذي قال له إن هذا المخطوط هو رواية؟ ما كان يود أن يقرأه في المخطوط هو توسلاتها وآهاتها وتوجعها ومشاعرها وضعفها وانكسارها، لكن ذلك لم يحصل، بل نرى أنها تقول شيئًا مغايرًا ليقيناته وثوابته، تقوله "نرمين" على لسان السوداء:

"ضيّعتُ عمري كله خلف سرابٍ.. خلف ضبعٍ من ضِباعهم بَرى قلبي بريًا". ص ١٨٤.

لقد بنى تصوراته وآراءه على الفعل الجنسي، أي على الممارسة الجنسية التي كانت تحدث بينهما، الممارسة المغلفة بهلوساته وتصوراته المنبعثة من قمقم مارد "ألف ليلة وليلة"، ومن دار "السبع بنات"، عبر مركزيَّة لاهوتيَة - قضيبية متراكمة في السوسيولوجية - التاريخية تعمل على نشوء خطاب ثقافي ديني يكرس العنف السادي تجاه المرأة والنظرة اللا إنسانية:

"إزاء يقيني بأن كلَّ أجزائها ملكي، مزقت للمرة الأولى في حياتي معها كلَّ ما كانت ترتديه بكل ما استطعت من قوة فتناثرت الفيونكات الحمراء الحريرية الصغيرة التي تزين حمالات قميصها الوردي، تحسست بهدوء مثير صدري.. شددت شعرها وأكلت شفتيها أكلاً وابتلعت تأوهاتها التي لم أسمعها بهذا العنف من قبل أبدًا وأنا مفتوح العينين، ثم توقفت لأتأمل كل جزءٍ من جسدها العاري، كنت أحاول أن أدخلها من كل فجاجها علَّني أختفي فيها، كان صراخها العاتي يهزني وعلى إيقاع يدها التي تضرب ظهر السرير اكتشفت أنني يمكنني الاستمرار هكذا وإلى الأبد إذا تحكمت في انقطاعي عما أفعل فجأة أو استغراقي في محاولة الإجابة عن سؤالٍ واحدٍ: مِمَّ صُنع هذا الكائن الفاتن؟" ص ٢٣٥.

هذه رؤية الزوج تجاه "نرمين"، رؤيته الأنانية، فهو لم يحاول يومًا أن يتعرف على مشاعرها وأحاسيسها، ولم يتقرب منها نهائيًا وهي المجروحة والغارقة في المهانة، التي أصبحت خارج حياته، لأنها ليست طريدة لكي تحتاج إلى صيادٍ، بل هي امرأة كاملة تحتاج إلى رجلٍ؛ ولذا نرى أن وصفها للعملية الجنسية تأتي من قبلها مختلفة تمامًا بل مناقضة لرؤيته وتصوره، بل تكون على الضفة المغايرة الأخرى:

"أنه واجبه المقدس أن ينكب فوقك لاصقًا صدره بصدركِ خانقًا إياك ضاربًا بعرض الحائط كل وصايا ابن حزم في ممارسة الحب ومشرعًا رأسه لأعلى ليُخفي وجهه بعيدًا عن وجهك ولكي يتحاشى بالمرةِ تقبيلك ودونما كلمة واحدة ودونما همسة محبة ودون أن يشير من بعيدٍ أو قريبٍ إلى أنه يرغبُ في ملامسة حتى يدكِ أو أنه يحبُّ أن تحتضنيه، هكذا سيدخلك ممددًا عليكِ صامتًا ولن يسمع في الفضاء إلا هديلك دون أي صدى، ليس لأنه وصل إلى ذروة محبته، وإنما لأنه أدى واجبه ولسوف ينهض عنك مخلفًا إياك جائعة لانجذابه الأول وولعه الأول بجسدكِ، وقد تروحين وقتها في تخيله وهو يفتش في أعضائكِ عضوًا عضوًا عن أكثر من باب للدخول"، ص ٢٢٥.

دون قبلة دون همسة محبة دون لمسة حنان، يدخلها، وهكذا كان "عمر بن عدي" مع جدتها "السوداء" عندما يعتليها، ويحول جسدها إلى ضلع من ضلوعه - رؤية الأسطورة التوراتية نحو المرأة بأنها خلقت من أضلاع الرجل ثم لينفضها من تحته فجأة ويركلها كأنها كلب أجرب، وهو الذي كان ينكحها منذ لحظات، وهو الذي حرثها - أي نكحها حسب تعبير الروائية- خلال عام واحد خمسا وسبعين ليلة متفرقة، تناقض في الفعل وفي الرؤية وفي الموقف.

الصور السردية تتناغم متلاحمة في البنية الحكائية المتواجدة في مخطوط "نرمين" مع بقية الرواية المكتوبة من قبل سهير المُصادفة، وتشترك جميعها عند تناولها في المنظور "الفنتازي" و"المتخَّيل" و"الواقع"، فالحكاية التراثية المتخيلة تلتقي مع الحكاية الراهنة المتخيلة في الكتابة، بل أن "السوداء"/ المخطوط و"نرمين"/ الحاضر والروائية/ الرواية يتحررن عن طريق الكتابة، ففي الحكي الشفاهي تتحرر "السوداء":

- لم أعد أدري الآن يا بنيتي كم لبثتُ في كنفه أتمرغُ في الحرير وأتثاءب من السعادة وأساعده في كتاب الأخبار التي يمكنُ كتابتها على لوح الزمان بعد أن علمني الكتابة. ص ١٩٠.

كذلك "نرمين" تحررها ينبثق من كتابتها لمخطوطها المنتسب لسلالة النساء/ الجواري فقط:

"لقد وضعتِ في مخطوطكِ: لحظاتِ الأسرَة كلها، ووجع البلاط من فرط كثرة وثقل خطواتكِ عليه، وتعب المرايا، ونيران غضبكِ التي تشتعل في وحدتكِ، أحلامكِ التي لملمتها بحرصٍ بالغٍ من ليالٍ شديدة السواد وحبستها إلى الأبد في سطوركِ" ص ٢٣٠.

وهي في انفصالها عنه تصبح روائية مشهورة، وتشارك شباب مصر في شهر يناير ٢٠١١ النوم في ميدان التحرير، أما الزوج فيدرك بعد فوات الأوان كم هو غبي وأحمق، ولكن الندم لا يفيده في شيء، ولا يفيده تتبع حواراتها على الفضائيات، ولا مراقبته لها وهي مع زوجها تجلس على مقهى الفيشاوي بالحسين، وهي تشرب الشيشة التي طلبها لها زوجها، فهو كما يقول عن نفسه صارخًا: "أنا طائر الحباري"، الطائر الطريدة الأولى والتراثية للصقارين في صحارى الجزيرة، وهو يشكل التحدي الكبير لهم ولصقورهم، واصطياده يعطيهم الإحساس بالفخر والنصر.. فهو طريدة نفسه، وطريدة العقلية الظلامية.

يقول "أدونيس": "تاريخ الإنسان هو تاريخ حريته"، وحرية الإنسان في أن يكون ذاته ـــ مثلما عملت "نرمين" عند مغادرتها للشقة عندما ارتدت بنطلون جينيز واسعًا وبلوزة زرقاء وجاكيت أسود، عاقصة شعرها بدبوس شعر كبير، فالتغيير لم يكن وليد المصادفة أو اللحظة، لا، لقد حصل التغيير منذ زمنٍ طويل من الداخل، وبما أن الحرية تقترن بالكتابة، فإذًا تصبح الكتابة جزءًا مهمًا من الحرية، والكتابة بهذا المعنى كتابتان: كتابة تعمل على غلق النص، وتتوقف في زمن معين، وكتابة تعمل على فتح النص، وتجعله دائمًا محايثًا، وبين هاتين القراءتين، تقع مسألة الحداثة، فإن كتابة وقراءة هكذا نص، هي لذة، وهذه اللذة ليست قطيعة مع المتخيل التراثي، ولا مع اللحظة الراهنية، بل هي امتداد لهما، وتجذير وترسيخ فيهما، وأخيرًا سوف أتساءل كما تساءل "رولان بارت": "إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). ولكن ما قولنا في العكس منها؟ هل الكتابة ضمن اللذة، تضمن لي - أنا الكاتب - لذة قارئي؟[٤].

الهوامش والإحالات

١- ابن الأثير - الكامل في التاريخ، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ج ٣ دار المعرفة، بيروت - لبنان، ص ١٢٨.
٢- الإمام الحسين بن علي.
٣- هذا المصطلح قمنا باستعارته من كتاب "بنيان الفحولة: أبحاث في المذكَّر والمؤنَّث" للدكتورة رجاء بن سلامة، دار المعرفة للنشر - تونس.
٤- رولان بارت - لذة النص، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـــ سوريا ١٩٩٢، ص ٢٥.

واقعية المتخيَّل السردي
في التاريخ المؤول

تثير رواية محمد الأحمد "متاهة أخيرهم" أسئلة إشكالية فلسفية وكونية وإنسانية عديدة ترتبط: بالعلاقة بين الواقع والخيال والتاريخ، وتفاعلات جمالية التلقي عند القارئ، حيث تعمل هذه الأسئلة على إثارة التساؤلات وتعميقها أكثر من اهتمامها بالبحث عن الإجابات، وهما محكومان، أي الأسئلة والأجوبة، بجدلية علانية تبادلية، بينما لا توجد تبادلية بين الروائي والقارئ بل جدلية مخفية عبر النص، الذي يعتبر وسيطا بين الروائي والقارئ، ومنذ البداية نلمس مدى عمق التماهي المتواجد بين الواقع/ الخيال/ التاريخ، هذا العمق الذي توشم به الرواية إلى النهاية، بحيث تختلط الأمور على القارئ، فيصبح لا يستطيع أن يفرق بين الواقع والخيال، وعند أيهما هو متوقف، لأن السرد فيهما مضفور متشابك، ليس بالاستطاعة فصل الواحد عن الآخر مطلقًا، وتتلاشى المسافات بينهما، فالمخيال الروائي يتجول بكل حرية في متاهة الذاكرة المتشبثة بالواقع المنساب في تاريخانية لا تتوقف لأي كان ولأي سبب، يجعل القارئ، وبتخطيط من قبل الروائي، يضيع في ممرات السرد المتشظي، وليضعه في متاهة التساؤل ثم يلقيه للبحث عن شخصٍ مجهول الهوية، الذي هو محور الرواية المركزي والرئيس، وهو الذي تتناسل منه الأشخاص والأمكنة، والذي يُعتبر في النص: أنه المتنافذ بين العالم والخيال، وهذا ما سعى إليه محمد الأحمد عندما اعتقد بأن الخيال "لم يخلق شيئًا لم يكن حقيقيا"[1]، تحكي الرواية حكاية آخر عائلة يهودية، وحكاية مدينة اسمها "بعقوبة"، بالإضافة إلى حكايات ثانوية

عديدة أخرى، تعمل على دعم وإسناد ورفد الحكايتين، وعدم وقوعهما في الرؤية المبتورة، الناقصة، بل لكي تعطي تناسقا وانسجاما فيهما، هنا الروائي يكتب "التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين والمضطهدين والمهمَّشين، ذلك التاريخ المأساوي، الذي يسقط في النسيان وتتبقى منه آثار متفرقة، يبحث عنها الروائي طويلا، ويضعها في كتب لا ترحب بها ((مكتبات الظلام))"[٢]. لقد اشتغل محمد الأحمد على أسلوب حكايات "ألف ليلة وليلة" في روايته، حيث جعل الحكايات تتناسل من بعضها، وتتداخل فيما بينها، تستهل الرواية بمقطع إيحائي - تأويلي:

"الرجلُ الوحيد الذي دخل إلى ذلك المكان، وبعد عشرات السنين، هو الذي استطاع وصفه بكل تلك الدقة المتناهية.. بيت بطابقين فيه نافذة واحدة تشرف على الباب الرئيس، ومنها يتفحصون الطارق. يعيش فيه ثلاثة أشقاء (يهوده، حسقيال، وسناء). لا يمنعون عن أي محتاج حاجة، ولا يردون سائلا.. خاصة في أمور الطب.. خبرتهم متوارثة"، ص ١١.

نستشف من هذا الاستهلال نقطتين اثنتين: الأولى أن هذه العائلة يشوبها الخوف والحذر الشديدان من الخارج، والثانية أنهم يقدمون المساعدة للجميع، وهذه العائلة اليهودية ارتبطت بعائلة مسلمة منذ أن قامت الصداقة بين الجدين: يعقوب وأبو علوان دندي، لتمتد ما بين ناجي وعلوان، فهما لم يفترقا لحين وفاتهما معًا في يوم واحد، ثم يهوده، الصديق الحميم لـ إبراهيم، وهذه الصداقة لم تأت من فراغ، أو عن طريق المصادفة، إنما أتى ذلك لأن عائلة دندي هي عائلة تنحدر من أصل يهودي"، ص ١٣٧، "قسم محمد الأحمد روايته إلى أربعة اقسام مع تسمية كل قسم باسم وبفترة تاريخية: باب الدخول ١٩٦٦- ١٩٧٢م، مَكابْيوسْ ١٩٧٣ - ١٩٧٨م، باب الخروج ١٩٧٩م، السارد التالي، فالفترة السردية عمليًّا تكون ما بين ١٩٦٦ و١٩٧٩، بينما مجازيًّا امتدت لمائة عام، وأن الرواية تبدأ من سنة ١٩٦٦، السنة[٣]، التي تعتبر سنة الهجرة الثانية ليهود العراق، والسنة التي بدأت فيها هجرة الكفاءات العراقية، التي تصاعدت أكثر بعد تسلم حزب البعث للسلطة عام ١٩٦٨، وطبقًا لبحث أعدته منظمة العمل

العربية بلغ عدد المهاجرين العراقيين من أصحاب الكفاءات ٤١٩٢ إلى الولايات المتحدة و٢٠٤ إلى كندا خلال الأعوام ١٩٦٦- ١٩٦٩م.

إن المقطع الذي استهل فيه محمد الأحمد روايته "متاهة أخيرهم" يذكرني بالمقطع الاستهلالي لرواية غارسيا ماركيز، "مائة عام من العزلة"، من حيث عودة الذاكرة إلى الوراء، إلى سنوات بعيدة مضت، وإلى اكتشاف الأشياء، والغوص في المعرفة، فالكتابة "بالتحديد تستحق ربط الماضي بالحاضر في تراث ما. ولا يعد النص محض قطعة من الماضي بل يتمتع بالمعنى كلما قرأه أحد"[٤].

"بعد سنوات طويلة، وأمام فصيلة الإعدام، سيتذكر الكولونيل أوريليانو بوينديا ذلك المساء البعيد الذي أخذه فيه أبوه للتعرف على الجليد"، ص ٧، دار المدى ٢٠٠٥.

شاع الرعب والخوف بينهم، أي بين يهود بعقوبة، وعليه "استجد القرار لديهم بالرحيل، وليس لديهم أغلى من أرواحهم"، ص ٢٥، وبدأت الأخبار تتواصل، خبر مقتل حبيبة الخياطة في دربونة التوراة، ومقتل جميع عائلة راحيل، وقتل العم موشيه في غرفة عرض الأفلام في السينما، وتوالت الأخبار المرعبة لهم، كل ذلك جعل معظم "البيوت القديمة قد هجرها أهلها خاصة بعد أن تعرض أصحابها إلى اعتداءات مباشرة من قبل القرويين، هجموا من القرى والضواحي المحيطة بمدينة "بعقوبة"، فبات خيارهم الرحيل إلى أجل مسمى، بعضهم لم يرتضِ البيع بثمن بخس، لا يساوي ثمن عربة وحصانها"، ص ١٦٦.

قبل أن أستعرض السارد/ الراوي الذي هو الشخصية الرئيسة، أود أن أبين مأزق الكتابة الذي يقع فيه الروائي العربي عندما يتناول شخصية اليهودي الإشكالية، وكيف تصوره الرواية العربية؟، فهنالك "تعالق شائع شائك بين اليهودية والصهيونية، عن اليهودي في الرواية العربية المرتبط في أذهان الناس بصهيونية كنا وما زلنا نعاني منها الأمرّين. وأن ما يتجلى عن اليهودي من

مكونات وطباع، له حمولات حضارية واقتصادية واجتماعية ودينية، بما يستدعي تفكيرًا بأهمية ابتعاد كل من منتج النص أو قارئه عن فعل التنميط"[٥]، هنا يأتي دور الناقد/ القارئ، وأهمية أدواته واشتغاله عليها، في الحفر والتنقيب بعيدًا عن انطباعيات متسرعة غير مستوعبة للعمل الأدبي وانعدام التراكمات الثقافية المختلفة لديه عند تعامله مع الخطاب الروائي الذي تتكرر فيه صورة اليهودي الشرير أو الصالح، بما يُعد اختزالا مُخلا ضمن رؤية أحادية غير متعددة هامشية تبالغ في المدح أو الذم لتجعل الصورة التخييلية لليهودي مبتورة في كلتا الحالتين، بل ومشوهة ضمن سياقات لا تتوافق مع سياقات النص في الحد الأدنى، ولدينا أمثلة على ذلك: رواية (النبطي) لـ يوسف زيدان - رواية (عائد إلى حيفا) لـ غسان كنفاني - رواية (شرق النخيل) لـ بهاء طاهر.

وهنا يتجلى دور الناقد/ القارئ في تحليل العلاقة التبادلية بين الفهم الأدبي والفهم التاريخي تأويليًا أيضًا، من أجل الكشف عن العلاقة الأساسية المتواجدة بين الفهم والتأويل ودور النقد عليهما، وكيفية ارتباطه بهما، لأن النقد لا يكون ممكنًا إلا إذا كان فهم النص تأويليًا، "ويستلزم فهم النص فهمًا لمادة الموضوع التي يتحدث عنها النص، ويختلف النص الأدبي عن الوثيقة التاريخية - وعن الوثيقة التاريخية التي يقوم تاريخ الوظائف عند بارت بتحويل النص الأدبي إليها - وذلك لأن القارئ هو المخاطب المباشر في ذلك النص"[٦].

يبدأ "محمد إبراهيم"، السارد الضمني في الرواية، بالبحث عن الحلقة المفقودة التي أسماها "ابن يهوده" ، وأن فكرة البحث تأتيه بعد مجيء عمه "حسقيال" لبيتهم، واستخراجه من الفتحة السرية في غرفة المكتبة الموجودة بين رفوف الكتب، الشوفار (قرن كبش مبروم على شكل بوق)، ومجموعة من الأختام معها مفتاح باب نحاسي، ويتجذر الاسم عنده بعد قول "حسقيال" له: أن "يهودا ابن متاثياس" لقبه "مكابيوس" ثم صار هذا الاسم لجميع الأسرة ص ١٠٦. هنا "محمد" لم يستطيع تسلم الشفرات المرسلة من قبل عمه ولا تفكيك السطور، فقط أصبح يرغب بشدة في أن يعرف من هو "مكابيوس"؟ بعد أن بات يمثل له - أي أصبح يمثل محمد ضد ذاته أو مكابيوس ضد مكابيوس - تحديًا وعنادًا، ونزوة

تؤرقه، رغم أن الإجابة كانت تحت يده ونظره، فقط لو مد يده في الفتحة السرية إلى العمق/ التيه لكان عثر على ما يبحث عنه وعرف من هو "مكابيوس"، ولكن بقى الاسم في الوثائق الدينية اليهودية "مكابيوس"، وفي الوثائق المدنية الرسمية "محمد"، وهذا اللغز/ التيه منذ السطور الأولى للرواية كان أمامه بشكل تورية، وقد كشف (= أي اللغز) نفسه بنفسه، ولكن لم ينتبه له ولم يستوعبه:

- "إنك تشبهين الملكات في أفلام السينما يا خالة"
- "أنا عمتك.. ولست خالتك" !! ص ١٥.

وبكل سهولة باستطاعة القارئ الإمساك ومعرفة شخصية "محمد" من خلال حواراته الذاتية مع النفس، وتمرده، وامتلاكه لوعي ترسخ وتعمق من خلال عشقه لعالم الكتب "ستقرأ كل هذه الكتب عندما تكبر"، والأفلام السينمائية "لو كان أرسطو في زمننا لأحب السينما/ جيرار جينيت"، والموسيقى "إديث بياف":

"أريد مشاركة حقيقية بأن أصنَعها، أجبلها بالحبر، والورق. أشارك فيها كأي بطلٍ حقيقي يصنع قدره بيديه، ليس بالخيال، لا أن يُكمل على الحوادث التي سمعها من هنا وهناك.. أريد أن أكون خالقا مبتكرًا للشخصيات والأحداث" ص ٤٦ - ٥٢.

هذا الصوت الذي نسمعه ليس صوت السارد فقط، بل يشترك معه صوت آخر، هو صوت الروائي الضمني الذي بمساعدته يعثر "محمد إبراهيم" على ما يبحث عنه، وذلك في نهاية الرواية، ويتيه القارئ بينهما، أيهما يسرد، يحكي، يقص، أهو محمد الأحمد الروائي - الراوي أم محمد/ مكابيوس السارد - الراوي، الاثنان هما في نقطة الروي، وينطلقان منها، ليضعا تفسيرات - تأويلية محكمة لفهم النص، ويكتشف أنه كان يبحث عن نفسه في كل الأوراق التي كتبها على الآلة الكاتبة وهي بلا حبر، ولكن رغم ذلك يبقى السر الذي قد اطلع عليه غير مسموح له (أي مكابيوس/ محمد) من قبل ذاته باطلاع الآخرين عليه، حتى مع الذين يعرفونه وهم: عائلة يهوده (وهي قد غادرت مدينة بعقوبة، يهوده وسناء

إلى إسرائيل وحسقيال استقر في بغداد لتسلمه منصبا دينيًا فيها) وإبراهيم وطليلة، الوحيد الذي عرف السر وهو من خارج العائلتين، هو عباس زرزور/ عزرا، ولكن بعد فوات الأوان، هذه المعرفة جاءت متزامنة مع واقعة المكتبة، فلقد دخل إلى غرفة المكتبة بعد خروجهم ليعثر على كومة الأوراق المرقونة على الآلة الكاتبة والتي فيها سر مكابيوس، عندئذ تتضح الصورة لدى عزرا/ عباس زرزور، وتتشكل الرؤية، لا لكي تبدد متاهته، بل لكي تعززها وترسخها وتوسعها:

" أعرف أنك ستسألني من يكون صاحب السر؟ كان قريبًا جدًّا مني، وأحد سُمّاري، بات أقرب أصدقائي، ولن أبوح بسره مهما سيحصل لي"، ص ٢٥٦.

وهنا يسقط "محمد/ مكابيوس" مرة أخرى في التيه والدهشة واللا متوقع، مباغتا بالمفاجأة التي تقتحمه بأن "عزرا/ عباس زرزور" يعرف سر "مكابيوس/ محمد" وهو الباحث عنه منذ سنوات طويلة لم يستطع التوصل إليه رغم كل الشفرات المبثوثة أمامه والعلامات الدالة، إنه محكوم عليه بالتيه في متاهته حتى بعد عثوره على الأوراق التي بحوزة عزرا لأنه كلما يصل إلى "نقطة أجدني قد ضللت الطريق"، ص ٣٠٢.

لكل واحد منهم متاهة تختلف عن الآخر، في الأوصاف وفي السمات، وفي الأهداف، وفي نوعية المتاهة التي هو فيها، فمثلا متاهة عزرا/ عباس زرزور كانت ذات حدين، الفضح والتكتم، فهو أتى من قادش لغرض العثور على "مكابيوس" أصلا بتكليف من قبل "أبو مسعودة" ـ فـ "مسعودة" زوج "يهوده" هي الأم الحقيقية لـ "محمد/ مكابيوس" وليس "طُليلة" التي عهدوا إليها برعايته ولتكون "الأم التي لم تخرجه من أحشائها".. ص ٢٩٦، ـ ورغم البحث الذي استغرق منه خمسة عشر عامًا، فعندما يعثر عليه يصبح من أشد الذين يصرون على كتمان سره، والحفاظ عليه مهما كلف الأمر، حفاظا على الطائفة اليهودية أولاً وحفاظًا على "مكابيوس/ محمد" ثانيًا، فهو عاش يهوديا تحت تقية الإسلام وتحت اسم مستعار، ولكنه مات مسلمًا حقيقيًّا، ليغسل ويدفن في طقوس وشعائر

دينية إسلامية بحتة، بل ومتزمتة، (ص ٢٧١)، في مقبرة "أبو إدريس"، بعدما مشى وراء جنازته القاصي والداني من أهل دربونة المحطة، بينما "محمد إبراهيم" كانت متاهته التكتم والفضح، وهو الذي عاش ونشأ في ظل تعاليم إسلامية وتربية سمحة، ولكنه خرج من العراق تحت اسم يهودي هو "مكابيوس"، ليلتحق بأبيه "يهوده" في إسرائيل، مع علامة تعريفية هي المفتاح النحاسي، فشتان بين الاثنين، وشتان في المفارقة المجازية.

وكان "عزرا" يمتلك قدرة عميقة في تحليل الأحداث والأخبار، وأنه صاحب رؤية سديدة، واطلاع واسع في الثقافة وفي الحياة، ونلمس ذلك في حديثه عن الهجرة:

- "اختصرها ذات مرة حسقيل قوجمان بجملة واحدة (إن هجرة اليهود من العراق كانت مؤامرة مدبرة ومحبوكة، أسهمت فيها قوى هائلة أجنبية وصهيونية وعراقية"، ص ٢٧٤.

"مَتَاهَةُ أَخِيْرِهِمْ"، عنوان الرواية، العنوان الذي سيضيء زوايا الرواية إذا قمنا بتفكيك شفراته، وسيكون العتبة الأولى والأخيرة في قراءة النص السردي، والمفتاح التوأم للمفتاح النحاسي/ العلامة، فقط إذا عرفنا أين نضعه، وفي أي فتحة، وذلك لا يتم إلا بالتأويل المستند على الفهم والتحليل المجازي واختراق فضاء اللغة، ولكن من الصعب الإحاطة بمفهوم التيه والمتاهة في التماثلات الأدبية. أيجب الارتكاز على مفاهيم لغوية ودينية وسوسيولوجية وفلسفية عند دراسة هذه التماثلات؟ كل هذا يقتضي مسبقا تحديد مفاهيم المتاهة والتائه والتيه؟ فالمتاهة: مكان يضيع فيه الإنسان ويتحير، المتاهة: صحراء، موضع التّيه، أما التائه: شخص يجد نفسه في لحظة معينة وحيدًا دون أي ارتباط خاص، متنقلا من مكان لآخر، "غريبًا في كل البلدان".. التائه: هو الفضاء الوسيط، أما التيه: هو هجرة أو سفر ليس له وجهة محددة، إنه رحيل عن المجتمع باعتباره حشدًا من الأفراد الذين تجمعهم أواصر اللغة والدم.

نلاحظ أن محمد الأحمد يحاول أن يبقي القارئ المحتمل المشترك معه منذ بداية الرواية، في المتاهة التي هو فيها، فإن "إدخال القارئ المحتمل (إدخالاً

تخييليًّا حتمًا) من خارج عالم السرد إلى عالم السرد التخييلي هو حالة أخرى من الصور، أقصد التخييل"[٧]، من خلال نثره لشذرات من السرد الغرائبي بين سطور النص، ومحاولة طمسه أعمق فيها: " عينُ تصر على أن هذا الواقع خيال استند على واقعٍ قد حدث، وهذا الواقع المدون كان نسجا من الخيال، وليس أكثر"، ص ١٠٥.

فالكتابة الإبداعية بحد ذاتها عمومًا تعتبر ممارسة متاخمة للتيه بهذا الحجم أو ذاك، لكونها تتيح للكاتب وضع مسافة بينه وبين الضوابط السوسيولوجية والسياسية والجنسية، والبحث عن آفاق يمارس فيها حريته كبديل يعوض بها عن متراكمات اختلافاته وتناقضاته مع مجتمعه، لقد انتهى المطاف بمبدعين كبار مثل رامبو وأرتو وفيرلين إلى تيه حقيقي، فرامبو انقطع عن الكتابة وسنه لم يتجاوز العشرينات وشد عصا الترحال خارج أوروبا.

تبدأ الرواية في وصف البيت، بيت عائلة يهوده، بروائحه الطيبة، ونظامه الصارم، وانسياب الموسيقى الساحرة في أرجائه، بالإضافة إلى حدائقه الخلابة، بورودها المتنوعة العبقة، مع أرض مفروشة وأضواء مريحة، ونفوس مرهفة، حيث يقوم الراوي من شدة الإعجاب والاندهاش بتشبه ذلك بأفلام السينما، ثم لتنتهي بصورة مأساوية غير متوقعة نهائيا، في نهاية البيت ــ الملاذ، الجنينة، الجنة، تحت مجرفة البلدوزر المسننة:

- "جاءت البلدوزر بصوت مزمجر، وراحت تجرف البيت ببطء وحذرٍ شديد".. ص ٣١١.

إن هيرودوتس، المؤرخ اليوناني (القرن الخامس قبل الميلاد)، تناول الإنسان الذي اعتبره ذكرى منبثقة ومتجانسة من تاريخانية اللحظة، عليه سعى لمعرفة أسباب وآثار هذه اللحظة، دائمة التغيير، ومتحولة، وبهذا يكون التاريخ "علمًا بالمتحول الإنساني"، ولهذا يصبح الوعي التاريخي وعيا بالحاضر المغادر للماضي، وأن "فهم التاريخ يعني محاولة فهم الحاضر (المتجلي في حقيقة أن النص "أدبي"). وإسهامه الذي يقدمه هو شخصيا للتراث"[٨]. إن صورة هدم بيت العائلة وقلعه من جذوره، فيها من الدلالات- التأويلية والمعاني

- الإيحائية الكثير، وهذه الرؤية تشمل كل معالم مدينة بعقوبيا التي تعتبر حضارية ومدنية مثل السينما التي أنشئت عام ١٩٤٦، والمكتبة العامة، والمحطة، ونهر خريسان، قبل أن تغزوها البنايات الكونكريتية والعمارات السمنتية، وقبل العبث بالنهر الأخْرس من حيث الاتجاه والعمق والمسار، أدى ذلك إلى تشويه المدينة التي كانت تحتضنه وتلتف حوله ومسح الحدائق المنتشرة على منكبيه.. باختصار تغير كل شيء.

أما بخصوص عالم السرد التأريخي، فإن السيرة الشخصية المزدوجة، والأوراق التي كتبت بلا حبر، والهواجس، والتوقعات، والمتغيرات، تشكل إذا بالفعل، شكلا من أشكال الـ ميتا - سرد.

رواية "مَتَاهَةُ أخِيْرِهِمْ" ملحمة الإنسان الذي يرفض العنصرية بكل أشكالها وتسمياتها، لأنه يؤمن بأن الناس جميعهم متساوون في الحقوق والواجبات. فالروائي محمد الأحمد يشتغل في روايته على الإنسان المتحد والمتشكل والمنسجم مع الآخر مهما كان دينه أو مذهبه أو طائفته أو جنسيته أو لغته.

الهوامش والإحالات

١- غاستون باشلار - جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٠، ص ١٨١.

٢- د. فيصل دراج - الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت - لبنان، ٢٠٠٤، ص ٣٦٩.

٣- كانت الهجرة الأولى عام ١٩٥٠ - ١٩٥١م، والثانية عام ١٩٦٦م، وكان من أحد أسباب الضغط على الطائفة اليهودية في هذه السنة هو هروب الطيار العراقي المسيحي منير روفا "١٩٣٤ - ٢٠٠٠" بطائرة ميج ٢١ تابعة للقوات الجوية العراقية إلى مطار إسرائيلي في عملية معدة ومنظمة من قبل الموساد الإسرائيلي.

وبعد أربعة عشر عامًا تبدأ هجرة ثالثة، أي في نيسان عام ١٩٨٠، حيث يتم تهجير الكرد الفيلية إلى إيران.

٤- ديفيد كوزنز هوي - الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا - بغداد ٢٠٠٧، ص ١٤٣.

٥- د. رزان إبراهيم - مأزق الكتابة عن الشخصية اليهودية في الرواية العربية، الجسرة الإلكترونية الثقافية http:// leromandz.com /?p=4604.

٦- الحلقة النقدية، ص ٢١٢.

٧- جيرار جينيت - الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، ترجمة: د. زبيدة بشار القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص ٨٣.

٨- الحلقة النقدية، ص ٢٣٧.

اللعبة السردية
في متخيلة المتلقي والنص

تتلاعب رواية حميد الربيعي "أحمر حانة" بالمتلقي، عندما يقوم بدمج قراءات متعددة معا: "الحدث" التاريخي و"المتخيل" و"الحاضر"، ومن ثم تلجأ إلى المتلقي بوضعيته الآنية، ليس فقط كمتلقٍ، ولكن أيضا كمنتج مشارك في إعادة سرد التاريخ وسرد الحاضر، وأن يكون المتلقي "واعيًا بدوره كمشارك في تحديد أي "معنى" من النص. ولا يعني هذا أن يعمل الراوي - المؤلف والقارئ معًا، لاكتشاف معنى موجود داخل النص، وإنما يطالب كاتب الميتا رواية من القارئ أن يقرر المعنى"[1].

إن رواية "أحمر حانة"، رواية فضاء مكاني بالأساس، رواية تتداخل الأزمنة فيها وتتقاطع، بل أحيانا لا يشعر المتلقي بالزمان، فقط يحس بالمكان الذي هو مدينة بغداد/ المدينة المدورة، في أزقتها وحواريها، ناسها وبيوتها، شوارعها وأسواقها، وحماماتها، جوامعها ومساجدها، كنائسها وأديرتها ومزاراتها، جسورها وقناطرها، حدائقها وبساتينها... في ليلها تنبعث حكايات "ألف ليلة وليلة" لتكون جذورا متشعبة في السرد العربي قديما وحديثا، إنها كما قال عنها ياقوت الحموي في كتابه "معجم البلدان": أم الدنيا وسيدة البلاد. حتى الإهداء في الرواية كان إليها، إلى بغداد "إن لم تدخلها، كأنك لم تر الدنيا"، بل لقد جعلها الروائي الشخصية الرئيسة بدون منازع، ولكن منذ الأسطر الأولى وللنهاية نشاهد ما يلي:

"كأن هذه المدينة تعود القهقرى" - ص ٤.

"ليلتي الأولى في المدينة المدورة مليئة بالأشباح والخرافة" - ص٣٣.

"المدينة المدورة، بدت له موحشة من كثرة الأطلال، التي تمثل حضارة منقرضة" - ص ١٨.

وفي الأخير ستكون هكذا:

"وعندما يرون دخان احتراقها سيصيحون: أي المدن كانت مثل هذه المدينة العظيمة؟!"- ص ١١٩.

هكذا تحولت بغداد الأزل بين الجدّ والهزل إلى مقفرة جرداء صلعاء، هي أقرب إلى مستودع نفايات يرتع فيها الدود الأسود بلا حساب، فيها منطقة خضراء، محصّنة، تقطنها الحكومة بسلطاتها المتعددة، لا تتجاوز آلاف الأمتار المربعة، وما تبقى من بغداد مناطق شاسعة لا حصر لها، لا خضرة فيها ولا ماء ولا كهرباء ولا حياة ولا أمل ولا نجاة، اختصرها فرسان الحكومة ونوابها بمنطقة خضراء فيها عشرات الوزراء ومئات النواب وآلاف الوكلاء والمستشارين والمديرين العموميين، بحمايتهم وامتيازاتهم وإصرارهم العجيب على الظهور اللافت في الفضائيات، تلك الامتيازات الخرافية التي لا مثيل لها في أيّ بلد في العالم ومنذ أقدم العصور[٢].

توزعت الرواية على ٢٤ عنوانا فرعيًّا، وهي كما يلي: مدخل - مخرج - المدينة المدورة - خاراكس - كرخ - رصافة - سوق الجيف - القاع - الحمامات - أسطح مثلومة - لقاء - العاب نارية.. وهذه العناوين مرتبطة في اشتغال آليات العملية السردية في داخل النص، وفي داخل ذهنية الروائي.

تبدأ الرواية معلنة أن الراوي إما أن يكون ساحرًا أو عرافًا أو نبيًّا، عندما يعلن في مدخل رقم واحد في الصفحة ٣ بداية الرواية، وفي مخرج رقم ثلاثة في الصفحة ١١٩ نهاية الرواية، نبوءته، عن المدينة المدورة/ العراق، الغارقة في الحلم والخرافة والأسطورة: "هذه الأرض ملأى بالطلاسم، أنا من يفك رموزها، فلا تدعوا الطرق يتوغل أكثر، أعطوني برهة لأقرأ ما تبقى من أسرارها اللاهبة، اللاهثة في التيه، دعوني أروي بقية النبوءات" - ص ٣،

١١٩، ولكن الأدارسة وأخوة الكهف الخمسة وكلبهم سيكونون حجر عثرة إلى الأخير، فإن أسماء الأدارسة جميعا هي "إدريس"، وهم خمس: إدريس العاشق وهو الفتى الذي دخل بغداد قادما من أهوار العمارة، بعد انتهاء حرب الخليج الثانية "أي حرب الكويت" باحثا عن المعشوق الذي من أجله شد الرحال إلى المدينة المدورة "معشوقي صدمني حال الوصول إلى المدينة، رأيت تواريه عن الأنظار واختباءه في الخزائن، مما حدا بي إدارة بعض الألعاب البهلوانية بغية الوصول إليه" - ص ٦٧، ويكون وصوله مواكب للحصار، ثم تأتيه الفرصة عام ٢٠٠٣، عند احتلال العراق، ليتوج مجده في سرقة مصرف الزاوية عام ٢٠١٣ "أخبار اليوم التالي قالت إن أحد عشر طنا من الذهب قد سرقت" - ص ١٠٨، والعريف إدريس زوج العرجاء، وإدريس الخراز صانع المسابح، وإدريس العجوز الموظف في دائرة التسجيل العقاري، وإدريس الطاهي، هذا التشابه في الأسماء وضع من قبل الروائي بتعمد من أجل توضيح غاية وجودهم في ثنايا النص، ولكي يسلط "الضوء على تفاعل الذات هذه في اشتغالها لمنح معنى للنص، وغالبًا ما يتم، بالفعل، إدراج العلاقة بين وضع المنتج والمتلقي، أو توضع داخل النص ذاته"[٣]، وهم أمراء حروب:

- جمعت لك جيشا جرارا، لم أجد في جند الأولين ولا الآخرين من يماثله.. الطرارون، النطافون، المحتالون، السلابون والسفلة والغوغاء". - العريف ص ١٠٤.
- جحافل من السواطين، المأبونين، الفساق، الزناة، الفجار، الداعرين، وشذاذ الآفاق - الخراز. ص ١٠٥.
- الأفاكون، الخراصون، المفترون، المنتحلون، المقامرون، الأوباش، وآكلو السحت، جيش كالعثة يجعل الدنيا كورقة متهرئة - العجوز. ص ١٠٥.

إنهم ليس أمراء حرب فقط بل إنهم زعماء ميليشيات، كما قام بتصويرهم الروائي، وهم ينتمون في نفس الوقت إلى الأحزاب الدينية - الإسلامية الوافدة من الخارج، تحت شعار لا بقاء لنا إلا بنشر الخرافة والأمية ومحاربة الثقافة، بعد حرب سنة ٢٠٠٣، ثم يدخل "العراق" حروبا أخرى، حرب الطوائف،

حرب المذهبية، حرب الميليشيات، وهذه تعمل على تفكك النسيج الاجتماعي وخراب المدن، أما إخوة الكهف فهم وجه العملة الأخرى للأدارسة، وهم "أحدهم قواد، الأوسط مذيع فوضى، الأصغر رادود، وآخر يعتلف الحشيشة" - ص ٧٥، فهم يمثلون القوى السلفية الغارقة في الرجعية المتخلفة الغائصة في الجمود والخرافة والجهل والأمية.

من المفارقات التي تمتلك دلالات - رمزية، تقودنا إلى تأويل سياسي/ ديني/ اجتماعي، إن الأدارسة وإخوة الكهف يلتقون في أنهم معاقون جسديا، وهذا في الواقع مجاز عن العوق الفكري والإيديولوجي والأخلاقي، فـ إدريس العاشق، قضيبه معوج، عجزت ثلاث زنجيات على استقامته، إلا عن طريق المصادفة يستقيم على يد رجل تدليك شاذ في حمام مهدي في الكرادة داخل:

"طرحني أرضا، قلبني على بطني وراحت كفاه تنزل كالمجاذيف فوق جسدي، آلمني ثم صرت أقهقه بحركاته المتقنة، مر على أنحاء جسمي وهو يقلبني، مثل بيضة في مقلاة، كيفما يشاء، ما إن دنا من أفخاذي حتى صرخت، كان قد قبض على العضو.

- ما هذا؟

لم يكن يسأل، كان يعلن اشمئزازه من رخاوته واعوجاجه، أنا أنكمش من العيب، مسد قليلا ثم حرف ميلانه إلى الجهة الأخرى.

- صرت رجلا، الآن أيها الفار" ص ٧٨.

أما دانيال الأصغر، عضوه مقصوص، مجزوز من الجذر:

- الأول أراد لطميات، بدلاً عن الغناء، الثاني أخرج مُديته..، هل هنا قطعوا قضيبك" - ص ١٠١.

إن النصّ الروائي هو بالأساس انعكاس للعالم والحياة اليومية في وعي الروائي، وسوف يقوم بترسيخ المعنى الذي يقصده الروائي وقت الكتابة، وهذا ما نلمسه عند تناولنا لعنوان الرواية "أحمر حانة"، ففي لقاء تليفزيوني أشار الروائي إلى أن عنوان الرواية مستعار من اسم حانة كانت موجودة في شارع

أبي نواس، اسمها "بار الحانة الحمراء"، حيث جعل العنوان يرتبط بشكل غير مباشر بالشاعر العباسي الكبير "أبو نواس"، الذي قال في الخمرة عشرات الأبيات سُميت بالخمريات في الأدب العربي، وليس كما أوّل بعض الكتّاب العراقيين، بأن الأحمر هو رمز دم الشهداء، يسفح في زمن الفوضى، وأن رمز الحانة هو العبث والسكر واللا عقلانية، رمز التحلل وبيع الجسد.

حقيقة هذا طرح بعيد كل البعد عن قصدية الروائي، وإلا لكان الروائي يفك ارتباط الحانة/ البار عن شارع "أبي نواس"، هذا تطرف في التأويل، والشارع كله كان عبارة عن بارات متراصة، الواحد مجاور للآخر، وأحيانا بينهم محلات تبيع السمك المسكوف، ولكن منذ الحملة الإيمانية في أواسط التسعينيات بدأت تخبو أضواء البارات، ويقل عددها، وعليه جعل حميد الربيعي ازدهار وعنفوان الشارع من ازدهار وتقدم وتمدن مدينة بغداد، بحيث وصل الأمر بأن يكون "الشارع، أصلا، كان رجلا، في زمن غابر، الكأس والنساء سلواه، قيل إنه لم يصح لحظة في حضرة الخليفة، ينشد الشعر مترنحا"، - ص ٥. وبعد عام ٢٠٠٣ لم تعد حانات متواجدة في الشارع، بقى مكانها حصى ورمل وأنقاض، وعمائم منشورة.

استحضر الروائي، المؤرخ الإسلامي ابن الأثير، من قبره في الموصل، ليدخله بغداد كي يكون شاهدا على العصر، بعدما شعر ابن الأثير بأنه "أحد المزوّرين الكبار للتاريخ" - ص ١٠، بينما في الواقع أن من يكون الشاهد الفعلي هو الراوي "فإنه يقوم طوال السرد التاريخي بدور الشاهد على الوقائع المنبثقة عن الحدث الروائي"[٤]، وليس المؤرخ ابن الأثير الذي اتهمه بشهادة الزور بسبب كتابته لكتاب "الكامل في التاريخ"، بعد أن سحبه الراوي - المؤلف عنوة من مدينته ليجعله يطلع على أحوال بغداد من جامع الخلفاء على حروبها الحديثة: حرب القادسية، وحرب الكويت، وحرب الحواسم، وانتشار الفرهود حالما دخلت القوات الغازية/ الأمريكية العراق عام ٢٠٠٣.

جعل ابن الأثير ينوي تأليف كتاب بخصوصه يسميه "الفرهود في يوم صيهود"، بينما في النصّ - الروائي نشاهد ابن الأثير يبحث عن الفتى الذي

يشبه الشيطان، وقد "هدر الكثير من الوقت جراء السعي وراء لغز الفتى، فليس من المعقول هروب شاب، يرتدي ملابس ضيقة، من قبضة عزرائيل ذي الرداء الأسود"- ص ٥١، إلى أن يصل "إن كتابة تاريخ المدينة أنفع وأجدى من السعي خلف حكاية تشبه الخرافة" - ص ٥٢، بل يصل إلى حد أنه يظن بأن "المطاردة ما كانت إلا وهما" - ص ٥٢.

لذا "إن إصرار نزعة ما بعد الحداثة على أن النصّ -سواء أكان أدبا أو تاريخًا- يجب أن "يتحدد موقعه "أولا داخل فعل التلفظ نفسه، وثانيًا، داخل اللحظات التاريخية والاجتماعية والثقافية للإنتاج والتلقي"[٥]، وعليه يجعل ابن الأثير في نهاية الرواية يلتقي بطريق المصادفة خطفا "في أحد أركان ساحة الطيران... وكأنه محتم أن يتباعدا قبل أن يتنافرا" - ص ١١٢، برفقة العثة الملعونة المنتشرة على كل حيطان المدينة المدورة، دون أن يذكر أو يشير الروائي إلى اسم الشخص الذي يلتقي به ابن الأثير، وهذا تلاعب بـ"فهم" المتلقي، حيث يقوم بتشتيت ذهنيته للوصول إلى المعنى، ويتركه محتارًا أمام قراءات متعددة في الاختيار، وهذه إحدى الألعاب السردية للروائي.

مثلما يفعل مع النبوءة في بداية الرواية ونهايتها، فمن الذي يطلق النبوءة، هل هو الروائي، أم الراوي، إدريس العاشق الذي يشبه الشيطان؟! الروائي حميد الربيعي هنا يجعل المتلقي رغم أنه قد "فهم" المعنى الأولي السردي، بأن الذي يطلق النبوءة هو إدريس العاشق، ولكن هذا يناقض مع ما يذهب إليه الروائي، حينما نقرأ:

"أمتلك عصا موسى وسأشق النهر، أنقذ شعبي من عبودية المستشارين، أولئك القابعين في الطرف الآخر من النهر" - ص ٥.

علينا التوقف هنا أمام هكذا نص، لأن إدريس العاشق تعرفنا عليه من خلال الرواية، بأنه هو الخارج من بطن الحوت، "ص ٢٥"، وهو الذي دفن أباه حيا، "ص ٢٧"، وهو الذي يجيد كل الأعمال (مؤامرت - اغتيالات - موازنة - وتسيير أعمال الوزارات)، ص ٣٦، فهل هكذا شخصية تعمل على إنقاذ شعبها

من نهب وسلب وقتل القابعين في المنطقة الخضراء، المتلقي يقع في حيرة وتشتت في هكذا نصوص، وهو الذي يتلفع بالتقية من أجل تحقيق مآربه، والقائل "لا يعنيني انفلات الحياة" - ص ٦٧.

إذا لم يكن هو؟ فمن سيكون؟ إنه متواجد داخل الرواية، وسنعثر عليه بعدما نتجاوز التناقضات الظاهرية المبثوثة بين سطور الرواية، وبعدما يتم التلاعب بالتاريخ، "أولا، من قبل الراوي، ثم، من قبل القارئ، وبالأهمية نفسها، نفكر في أي التواريخ تروى داخل سياقات زمنية وفضائية محددة، بالإضافة إلى عامل المصادفة، ستبقى هنالك علامات استفهام كثيرة، مادامت التداخلات السردية منتشرة، وضبابية إدراك الفهم الجاهز.

إن هذا التداخل وسوء الفهم يحتاج إلى وعي متزايد من قبل المؤول، لأن "النص سواء أكان أدبًا أم تاريخًا، لا يتعين إدراكه وفهمه في استقلال عن المنتج أو المتلقي"[٧]، ودلالة على ذلك "شخصية الجنرال" فقد استعرضها الروائي مرتين، مرة في بدايات الرواية، والمرة الثانية في نهايتها، فيكون المتلقي في هذا الاستعراض مشتتا، أمام معرفة هوية الجنرال، هل هو جنرال عراقي أم أمريكي، وفي أي فقرة منهما:

"ضحكت ملء فؤادي وأنا أعيد على الجنرال حكاية المرأة، لم يفقه شيئا مما رويته، كان الخوف يكتنفه، أشفق على اضطرابه" - ص ٧.

"يخرج من قاع الأرض عجل من ذهب، يجره حمار نهّاق، خلفه الجموع تسير، يقودهم جنرال صوب جسر الجمهورية" - ص ١١٩.

ولو تجاوزنا الجنرال الذي يكتنفه الخوف وهاجس الترقب والحسابات غير الصحيحة، وعدم استطاعته السيطرة على أوضاع البلاد، والعد التنازلي بدأ ينفد، وبدأ الضياع والصحوة مفجعة، ثم اختفى وساد الفرهود الحقيقي، ليس فرهود الفقراء، بل فرهود المنطقة الخضراء، فرهود (ايدك ألك وما عليك)، من الزمرة التي أطلقت على نفسها "سياسيي الخارج" أو "المعارضة"، ع.

البلاد دخلت أخطر المراحل، مرحلة العنف والفساد؛ لذا الآخر المراقب الذي استولى على منابع الطاقة، لا يسمح لآخر أن يزاحمه على الثروات التي

استولى عليها، وعليه سوف يقلب عليهم الطاولة ويجر البلاد إلى الصوب الآخر، بقيادة جنرال جديد، وعصر جديد، وتوقعات جديدة، ثم عهد مختلف للجماهير...

لقد تحققت لذة النص في "أسطح مثلومة"، بحيث كان الحوار الداخلي للذات المحرومة، تحت غطاء حلم اليقظة، يصل إلى جمالية سحرية عالية جدا، في رسم أدق الخلجات لجسد امرأة عاشقة، ومدى حجم عطشه لكي يرتوي، وعمق هيجان حلمه، وحجم تشظيه وانفلاق رغباته، إذا كنت "أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). هل الكتابة، ضمن اللذة، تضمن لي أنا، الكاتب، لذة قارئي؟ أبدًا، ويقع على عاتقي إذن أن أبحث عن هذا القارئ (أن "أغازله").. من غير أن أعرف أين هو"[٨]، وهذا يدفع بالكاتب للانحراف "ليضاعف مرتين أو ثلاثا وإلى ما لا نهاية انحراف الناقد وقارئه"[٩].

"أخرج إلى الشوارع وكلي إصرار على اصطياد أي رجل، أول من يصادفني أطلب منه إرواء عطشي.

تحت ظل أي شجرة أفتح له محارة فخذي أو أعلقهما في الهواء، هو سيدنو بالتأكيد، لا يمكن أن يكون غبيا، امرأة تفتح ساقيها، وقد قادته مسافة إلى الظل، دون أن يركبها.

أشعر بثقله أولا فأصير أنثى، ثم يحط صدره فوق ثديي فأشتعل نارًا، الحلمة ستستيقظ من رقادها، تفز رافعة رأسها الوردي ومن بعد ستسعى إلى الالتصاق بصدره، بتلك اللحظة سأسوى رقدتي بما يلائم الولوج السريع، لا أريده أن يتيه في دغل، ولا أريده أن يتوانى، بل باشقا ينقض، متوغلاً إلى الأعماق" - ص ٨٧.

إن حميد الربيعي لا يقبل أن يمنح نصه للمتلقي بسهولة، بل يجعله يدور باحثا عما يجده في موقفه، حميد الربيعي يفرض على المتلقي أن يغوص في نصه إلى الأعماق، لكي يغسل جسده بأضواء نصه، حتى تندمج تراتيل المتلقي مع كلمات الروائي في عملية فهم النص.

الهوامش والإحالات

١- برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة/ المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، ص ١٩٦، القاهرة، ٢٠١٠.
٢- د. محمد صابر عبيد، ملحق صحيفة النهار في ١٥/ ١/ ٢٠١٥.
٣- تعليم ما بعد الحداثة، ص ١٩٥.
٤- جيرار جينيت - الانتقال المجازي/ من الصورة إلى التخييل، ت: د. زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ص ٣٨، دمشق ٢٠٠٩.
٥- تعليم ما بعد الحداثة، ص ٢٠٢.
٦- م. ن ص ١٩٧.
٧- م. ن ص ١٩٣.
٨- رولان بارت - لذة النص، ت: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط٢، ص ٢٥، ٢٠٠٢.
٩- م. ن ص ٤٣.

تقنيات السرد وتنوع المرويَّات
في رواية "ليل علي بابا الحزين"(*)

للوهلة الأولى يفاجئك العنوان "ليل علي بابا الحزين" للروائي العراقي عبد الخالق الركابي، العنوان الذي يسبب لأي قارئ تشتتا في الفهم، بسبب دلالاته المتشابكة، المختلفة، بل واعتماده على تعدد الدلالات، وما يحمله العنوان من تورية، هذا في الظاهر، ولكن بعد القراءة المعمقة للنصّ، تتضح بعض المعالم وليس كلها، لأن العنوان هو بالأصل ينطبق على عدة وقائع مترادفة، متوازية، تشتغل في نحته من خلال الحفر في النصّ المزدوج، الحامل لذاكرتين، ذاكرة الاحتلال البريطاني وذاكرة الاحتلال الأمريكي.

وبعض القراء قد يتساءل، لماذا وقع اختيار الروائي على هكذا عنوان "ليل علي بابا الحزين"؟ رغم أن شخصية علي بابا الأسطورية لا تمت ظاهريا إلى المتن، ولكن، لماذا ليل/ ظلام، علي بابا/ الشخصية الخرافية، الحزين/ المحبط - المخذول - المكسور - المحطم، لا نستطيع اكتشاف ذلك إلا بالقيام بقراءة مثقفة تفكيكية معمقة خاضعة للتأويل من أجل اكتشف الشفرات المبثوثة في النصّ المزدوج، وأن الروائي لم يستعر اسم علي بابا اعتباطًا، فإن علي بابا شخصية خيالية في حكايات ألف ليلة وليلة، وحكايته هي إحدى أشهر الحكايات، ألهمت الكتّاب والفنانين في أنحاء العالم، تدور أحداث حكاية "علي بابا والأربعين حرامي" في ألف ليلة وليلة حول حطّاب فقير يدعى علي بابا يسمع مصادفة كلمة السر التي تفتح باب المغارة التي فيها كنوز اللصوص، وبفضل كلمة السر "افتح يا سمسم" تمكن علي بابا من الحصول على الكنوز المخبأة في المغارة،

وعليه تكون تساؤلاتنا مشروعة في معرفة قصدية الروائي فيما يقصده بـ"علي بابا":

فهل هو الشخصية الخرافية كما جاءت في الحكايات التي تستولي على كنوز المغارة؟

أم هو الشعب العراقي الذي تستباح وتُسرق آثاره وثرواته وأمواله وأرواحه من قبل العصابات الآتية من خارج العراق؟

أم هو هنا الروائي الذي غادر النصّ حالما الانتهاء منه، للكشف عن اللصوص الحقيقيين الكبار، أولئك الذين يسرقون البلاد بكل ما فيها من حضارة وآثار ونفط؟ وعوضًا عن الأربعين حرامي، صاروا آلاف الحرامية من خلال مناصبهم الحكومية وأحزابهم الدينية مع تفشي فساد إداري ومالي كبير وخطير تعرض له المجتمع العراقي دون خجل أو خوف من الشعب.

أو هو الاسم الذي أطلقه الأمريكيون على الشعب العراقي؟ "مكتفين بالسخرية مما يجري، مشبهين العراقيين دون استثناء بـ(علي بابا) وخصومه اللصوص الأربعين" ص ١٠٠.

وحسب رأي جادامير فـ(إن العلاقة بين النصّ والقارئ تخضع لمنطق السؤال والجواب، إذ يصبح النص جوابًا عن سؤال، وبعبارة أخرى لا أرى في نصّ ما إلا ما يعنيني، فإن فهم نصّ تاريخي ما، يعني: فهم السؤال الذي أجاب عنه النصّ، وبصفة عامة: البحث عما يسميه جادامير بـ"أفق الأسئلة")[1].

وقد قام عبد الخالق الركابي بتقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام، كل قسم يحمل عنوانا مستوحى من حكايات ألف ليلة وليلة، كما فعل في عنوان الرواية الذي استوحاه من حكاية "علي بابا والأربعين حرامي"، فالقسمان الأول والثاني مأخوذان من الحكاية، أما الثالث فهو يعود لحكاية منفصلة، وهي من ضمن الحكايات الأخرى:

١- الخروج من المغارة.
٢- افتح يا سمسم .
٣- كلمات كهرمانة الأخيرة.

لماذا استعارة أسماء الأقسام من الحكايات الخيالية/ الخرافية، ألف ليلة وليلة؟، رغم أن النصّ يستعرض أحداثا واقعية، نعم، لقد استخدام الروائي هذه الأسماء التراثية بعد أن قام بإحالة دلالاتها ورموزها، لكي (يسعى تحليل المضمون إلى الإمساك بالعناصر المناسبة على مستوى الأفكار فقط ولا يمتنع عن القراءة بين السطور كي يكتشف دلالة عميقة" ماذا يريد النصّ أن يقول)[٢]، فهل الخروج من المغارة يعني خروج العراق من حكم النظام البعثي؟ ولكن بعدما خرج العراق، ماذا كانت أوضاعه السياسية والاقتصادية والاجتماعية؟ فالعراق قد احتل و(دخول "المارينز" بغداد أصابني باليأس والقنوط، وكانت أعمال السلب والنهب قد عمت الشوارع، فارتفعت أعمدة دخان الحرائق من الدوائر والمؤسسات الحكومية، وباتت أصداء العيارات النارية لا تكف عن التردد على مدار الساعة) - ص ٢٩، أما الكلمة السحرية "افتح يا سمسم" فقد جاءت مجازا في النصّ لتعطي دلالالة مختلفة عن المعنى المطروح في الحكاية، فهي هنا: الرشوة - النهب - السلب - سرقة المال العام - القتل، فهي الكلمة التي فتحت أبواب جهنم على العراقيين: (المنفذ الحدودي وكأنه "مغارة علي بابا" يكفيك أن تردد العبارة المعروفة "افتح يا سمسم" لتنهمر عليك الدولارات مثل قطرات المطر)، ص ١٩٢، وما هي كلمات كهرمانة الأخيرة، رغم عدم وجودها في النصّ نهائيا، ومَن هي كهرمانة في التراث العربي[٣]، وعلى من أحال الروائي هذه الشخصية؟ إن القراءة (الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها، فالنصّ، كما يشير إلى ذلك تودوروف، بمكر، هو نزهة يقوم بها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى)[٤]، ومن خلال بحثنا في "كلمات كهرمانة الأخيرة"، القسم الثالث، لم نعثر إلا على كلمات - دنيا التي هاجرت إلى أمريكا مع جنينها- المستقبل المجهول على شكل رسالة موجهة للراوي- القارئ، هاجرت إلى بلاد المحتل - لا أدري لماذا جعل الروائي دنيا تهاجر إلى أمريكا بالذات وليس إلى بلد آخر: "إنني كدت أجعل منه موضوعا للمساومة وهو جنين في أحشائي، طمعًا في الاستحواذ على بيت مترف يقع في شارع

الأميرات - نعم لم لا أصارحك اللحظة بالحقيقة؟ - لولا أنه جعلني أحسم أمري وأقرر الهجرة: حصل ذلك يوم اتصلت بي هاتفيا لفشل مسعاك مع نجيب الكذاب، فوسط انفعالي وأنا أرد عليك منتحبة فوجئت بأول ركلة منه في بطني، فقررت لحظتها نفض يديّ عن كل شيّء والنجاة به، هو ابني الوحيد وسط زبانية جهنم"- ص ٢٩٠، بعد هذا هناك من يتساءل: ما الامتداد الفلسفي والفكري لدنيا في كهرمانة؟، وهي المرأة المسيحية التي تزوجت بيحيى وهو الذي وقف لها في محنتها المالية بعد أن طردها رياض من المتحف لعدم تمكنه من تحقيق غاياته اللا أخلاقية، في توظيفها عنده في مكتب الاستنساخ في مدينة الأسلاف، ثم زواجها منه سرًّا، على بركة الشيخ غازي فياض، الذي تنكر لهذه الزيجة بعد اختطاف يحيى "هنا المشكلة، فهذا الشيخ اللعين لم يعد كما كان في الماضي: إذ إنه يسعى للفوز بمقعد في البرلمان بعد فشله في الدورة الأولى" ص ٢٥٠/ ٢٥١.

إن رواية "ليل علي بابا الحزين" تستند بعمق إلى المادة التاريخية لتستقي منها مكوناتها الجمالية والثقافية والسوسيولوجية والسياسية والفكرية والأخلاقية، التي تنم عن حقائق واقعية بعيدة عن كل ما هو خيالي، بينما الشخصيات والأحداث تخضع لمخيلة الروائي، وما بينهما تشكلت سردية النص، فالروائي استخدم تقنية الزمن المتقطع المختلف الذي يتداخل فيما بينه، وهذا ما يسمى "المفارقة الزمنية"، فهي عدم التوافق في الترتيب الذي تحصل فيه الأحداث والتتابع الذي تُحكى فيه، فمثلا النهاية تكون البداية مع استلهام وقائع حدثت في وقت ماض بعيد أو قريب، لأن في المفارقة تكون الاستعادة والاسترجاع، وعلى القارئ إعادة الترتيب للأحداث وإعادة التسلسل الزمني.

وفي رواية "ليل علي بابا الحزين" نعثر على روايتين في داخل الرواية، تسرد من قبل ساردين اثنين، هما الراوي - لم يمنح الروائي اسما له نهائيا - الذي عاصر أنظمة الحكم المختلفة التي حكمت العراق، مرورًا بفترة الحصار، إلى زمن الاحتلال الأمريكي للعراق، (الاجتياح الدولي)، والثاني هو بدر فرهود الطارش، الذي يمثل فترة الاحتلال البريطاني، فهي رواية تؤرخ لزمنين

واحتلالين، فيصبح الاحتلال البريطاني، الذي كان في بداية القرن العشرين، منطلقا للعثور على القواسم المشتركة مع الاحتلال الأمريكي الذي بدأ في بداية القرن الواحد والعشرين، وبهذا يتحقق النصّ المزدوج المتألف من روايتين داخل رواية واحدة.

حفلت الرواية بشخصيات كثيرة جدًّا، ولكن أكثرها لم تشترك في الأحداث، فمثلا عصفور الحمّال، الذي في شارع المتنبي، يسهب الراوي في وصفه إياه، فعصفور الحمّال وجد نفسه في الحدث الذي لم يشترك فيه، والذي لم يشترك في تشكيله، وهكذا بقية الشخصيات، وغالبيتها توجد في مقهى الشابندر، وشارع المتنبي، أمثال: الزوبعي/ بائع كتب، مكتبة "الشقيقان عدنان ومحمد سلمان"، بائع الشاي وزاويته الركن، عبد شندي/ بائع كتب، واثق الحمداني/ بائع كتب، أما أصدقاؤه في مقهى الشابندر: حسيب رجب، أمجد سالم ونارجيلته، هاني الأحمد وصلعته، وشخصيات مدينة الأسلاف: يحيى شفيق، ابن المبيضجي صاحب مكتب استنساخ قبل الاحتلال، وتاجر بعد الاحتلال، الباحث عن الثراء السريع بكل الطرق على قاعدة ميكيافيللي "الغاية تبرر الوسيلة"، حيث يجازف بإدخال خمسة وعشرين تريلا محملة بلحوم دواجن وبيض فاسدة من منفذ مدينة الأسلاف، لتسديد كمبيالات مستحقة الدفع، بقية مبالغ القصر الذي اشتراه لدنيا في بغداد في شارع الأميرات، وينتهي نهاية مأساوية، حين يختطف من قبل جماعة، تاخذ فديته البالغة ستين مليونا، بطرق شبيهة بأفلام العصابات واللصوص في السينما، عبر أساليب ملتوية ومتاهات، وعملية تسليم المبلغ تمت من قبل زوجته وابنته الأرملة ودنيا، ولكن مفعول النقود يذهب سُدى عند عدم عودة يحيى شفيق ويتعزز الشك في اختفائه، أما الشخصية الثانية، التي يكون لها حضور، فهي نجيب شكري المهرب لكل شيء، حتى الآثار العراقية، ما بين إيران والعراق عبر البحيرة، والذي يطلق عليه يحيى لقب "الكذاب" ليشتهر به في مدينة الأسلاف، بعد الاحتلال "بات واحدًا من أهم الشخصيات المتنفذة في مدينة الأسلاف"، ص ٢٧٧، والفضل يعود في ذلك إلى أحد أقربائه المعدومين من قبل السلطة السابقة لارتباطه بأحد الأحزاب الدينية، وفي لمحة ذكية

مضحكة يبرز الراوي تناقض موقف نجيب شكري تجاه قريبه هذا، حيث قبل الاحتلال كلما كان يسجن أو يذكر اسمه يلعنه ويشتمه وبعد الاحتلال علق على حائط مكتبه "صورة كبيرة بالأبيض والأسود، معلقة على الحائط في مواجهتي لشيخ ملتحٍ اعتمر عمامة بيضاء وقد تقاط شريط أسود مع إحدى زواياها"، ص ٢٧٩، والشخصية الأخرى، حمزة مقطاطة -ابن نجم الأعرج بائع اللبلبي والحاصل على نوط الشجاعة عوضا عن أبيه نتيجة عملية مفبركة، حيث موته بشظية طائشة وهو على دست اللبلبي حول أيوب العرضحالجي، قريبهم، الحادثة التي أدت إلى استشهاد في الجبهة - ذو الهيئة الأنثوية والعجيزة الضخمة، بملابسه الزيتوني ومسدسه، شخصية انتهازية، وهو من كان المسؤول عن جلب الراوي إلى "الأستاذ" ثم إيداعه الموقف - السرداب، ليتحول بعد الاحتلال إلى رجلٍ متدين بدشداشة بيضاء فضفاضة يعمل مراسلا عند نجيب شكري.

تعتبر شخصية الراوي، الشخصية الرئيسة في الرواية التي لم تُمنح اسما، والحاضنة لكل الشخصيات، والمتفاعلة معها، يطالعنا الراوي منذ الصفحات الأولى بأنه يعمل على كتابة رواية ساردها وبطلها بدر فرهود الطارش على شكل سير ذاتية عن حقبة الاحتلال البريطاني وكوارثه وصولا إلى زمن الحصار وتداعياته المخيفة: تفشي الفقر، الحرمان، الجوع، الوشاية، بيع أثاث البيوت مع أبوابها، ولا تنجز هذه الرواية إلا في الصفحات الأخيرة، وهذا ما يخبرنا به الراوي: "هكذا عدت أمارس حياتي على وتيرتها المعهودة، محاولا، على مدى الشهور اللاحقة، وضع اللمسات الأخيرة على روايتي، باذلا جهدي للوصول بها إلى نهاية مقنعة تنسجم مع سياق الأحداث"، ص ٢٨٩، هذه الرواية بالأساس تحتوي على روايتين كما نوهنا سابقا، رواية بدر وسيرته ورواية الراوي المحتوية لها مع روايته الأصلية: "سيتسنى لي الجمع بين احتلالين، ما هما في واقع الحال إلا كوجهين لعملة واحدة: الاحتلال البريطاني الذي هو شاهد عليه، والاحتلال الأمريكي القادم الذي يفترض أن أكون شاهدا عليه"! ص ١٤، الاحتلال الذي زرع سلوكيات شيطانية تحط من قيمة الإنسان

العراقي وتشوهها وعملت على ترسيخها في النفوس الضعيفة، وأطلق على هذه السلوكيات مصطلحات مقترنة بفعلها: الحواسم - القفاصة - العلاسة - البحارة، وقبل أن أسترسل أود أن أنوه بأن كثيرًا من القراء والنقاد قد اعتبروا الراوي هو المؤلف عبد الخالق الركابي، كالأستاذ ناطق خلوصي في مقالته[٥]، "تعدد المحاور السردية وسطوة المكان": "مدينة الأسلاف إنما هي مدينة بدرة التي ولد فيها الروائي وعاش شطرًا من حياته فيها قبل الانتقال إلى العاصمة، بغداد"، والدكتور حسن سرمك حسن في دراسته[٦] "عبد الخالق الركابي عميد تقنية التخييل التاريخي في الرواية العراقية"، والكاتب السوري فائز علام، عندما يقول "فالروائي هو البطل الرئيس في الرواية"[٧]، حتى الكاتب التونسي كمال الرياحي[٨] يذهب إلى الرأي ذاته: "تنتمي رواية الركابي إلى ما يسمى في التجنيس الأدبي بـ"التخييل الذاتي"، وهو نصوص سير ذاتية مروية أو رواياتها منبعها حياة كتّابها"، وهذا مما جعل عبد الخالق الركابي يمتعض ويرد في حواره مع الصحفية نهضة طه الكرطاني[٩] قائلا: "ولا أكتمكم بأني فجعت بهذا الضرب من النقد حتى بت أخشى أن يتصدى لي أحد النقاد في المستقبل ليطالبني بأن أجعل الراوي يعتمر الكاسكيتة ويستند إلى عكاز وصولا إلى التطابق الكامل معي!!"، بل ويضيف مشددًا على ذلك: "لقد عمدت في غالبية رواياتي -ليس في روايتي الأخيرة فحسب- إلى جعل روائيّ متخيلا يروي أحداث الرواية بضمير المتكلم. إنه كائن ورقي متخيل أضعه كشخص روائي وسط شخوصي المتخيلة الأخرى دون أن يعني ذلك تطابقه معي، ذلك لأن التطابق ينتج كتابا في السيرة الذاتية لا الرواية، ثم لا يفوت المتتبع لمعظم رواياتي أن أحداثها تجري في (الأسلاف) وهي مدينة خيالية لا وجود لها على أرض الواقع".

يجب ألا يكون هنالك خلط أو تداخل ما بين مؤلف النصّ والمؤلف الحقيقي وبين المؤلف الضمني أي الراوي للسرد، لأن المؤلف الحقيقي هو على نقيضهم لا ينبثق أو يستنتج من السرد، ففي رواية "الغثيان" التي بطلها روكنتان، هناك مؤلفون ضمنيون مختلفون وساردون مختلفون، لكن المؤلف للنصّ واحد هو

سارتر[١٠]، وكذلك بطل رواية الغريب، ميرسو، قد أضفى كامو عليه الشيء الكثير من سيرته الذاتية، فهل معنى ذلك أن ميرسو هو المؤلف الحقيقي لرواية الغريب، بالطبع لا، وهذا ما لم يعرفه أو يطلع عليه غالبية الذين تناولوا الرواية، فكانت رؤيتهم مضللة ما بين الخيال والوهم، عندما قاموا بإلغاء التخييل، فالرواية تكتب بمخيلة الروائي لا بمخيلة المؤلف الضمني، ولم يضعوا في حسبانهم الفارق الكبير ما بين الروائي والمؤرخ، فالأول تكون مخيلته رائدة، أما الثاني فتكون وثائقه مرشدة، لكن "إن التاريخ لا يستطيع، كما أرى، أن يقطع كل علاقة مع السرد دون أن يفقد طبيعته التاريخية، والعكس بالعكس"[١١]؛ لذا وقعوا في الخطأ المعتاد، عندما ظنوا أن المؤلف الحقيقي هو راوي الرواية، نعم الروائي قد يستعير أجزاء من حياته الواقعية، لكن ليس معنى ذلك أنه البطل أو الراوي أو شخصية أخرى، فيبقى الخيال هو الحكم الفاصل، وتبقى الرواية "الجنس المهيمن حاليا هي التي تعيد النظر دائما، من خلال التأثير المرآوي في هيمنة الكتابة وسلطة الخيال"[١٢].

لكن الروائي عبد الخالق الركابي أوقع القارئ في شرك التوهم بالتطابق ما بينه وبين الراوي، استنادا للكثير من مقتطفات السير ذاتية للركابي:

* المؤلف روائي وبطل الرواية كذلك: "عاوتني حماستي القديمة للشروع في كتابة روايتي المنتظرة" - ص ٢٦.

* المؤلف لديه رواية "سابع أيام الخلق" وبطل الرواية كذلك عندما يعثر على روايته في مكتب الاستنساخ: (وانتهى تقليبي لتلك الكتب، في إحدى المرات، بعثوري على نسخة مصورة عن روايتي "سابع أيام الخلق" - ص ٥١).

* قيام الركابي بذكر ثلاثيته مرات عديدة في مواقع من الرواية: (وعلى امتداد الشوارع التي سلكتها السيارة دأب حمزة على الالتفات نحوي، وأنا غاطس وسط زميليه في المقعد الخلفي، ليحدثني هذه المرة عن متابعته لرواياتي، ولا سيما تلك "الثلاثية" التي تدور أحداثها في مدينة الأسلاف: "الرواق" و"يحلق الباشق" و"اليوم السابع"! - ص ٦٧).

وهنالك الكثير من هذه الاستشهادات، لذا سنكتفي بهذا القدر، وإن هذه الاستعارة للمؤلف المأخوذة من سيرته الذاتية، أحيلت على الشخصية الرئيسة في الرواية ألا وهي الراوي، من خلال سلطة التخييل، السلطة المتنفذة في أي نصّ روائي، والنصّ يخضع للتحليل بالنظر إلى سياقاته السوسيولوجية.

أما الشخصية التي أخذت حيزا كبيرا من الرواية شخصية بدر فرهود الطارش، فهو المليونير، المصاب بشلل نصفي إثر جلطة دماغية، الذي "أنهى دراسته في المدرسة الأمريكية، فعُيّن موظفا في الشعبة الفنية في المتحف العراقي" - ص ٢٤٤، قد زين جدران بيته بلوحات مختلفة لفنانين عراقيين وإنكليز مع مكتبة ضخمة بارتفاع طابقين في الصالة التي تتكون من عشرات الرفوف المثقلة بآلاف الكتب والمخطوطات والملفات (ص١٥)، الشخصية التي تنبأت باحتلال العراق من قبل أمريكا بعد أحداث ١١ سبتمبر: (إن أطماع الأمريكيين في العراق قديمة قدم أطماع البريطانيين، فقد كان الطرفان يتنافسان للاستحواذ على البلاد منذ مفتتح القرن العشرين، متخذين من حملات "التبشير" والتنقيب عن الآثار واستخراج النفط، فيما بعد، وسائل للتغلغل وكسب النفوذ) - ص ١١١، ويصبح مصدر إلهام للراوي مع مد يد العون له في فترة الحصار، ومن خلال الزيارات الدورية للراوي لمدينة الأسلاف تكتمل الرواية وليكون لبدر: "في تلك الرواية حصة الأسد" - ص ٣٢، وهذه الرواية تكتمل رغم أن الراوي قد فقد جدوى الكلمات، لما رآه من أحداث مأهولة، مخيفة، متسمة باللا إنسانية، وتنسف مقولة ماركس "الإنسان أثمن رأسمال"، فبدر من مخلفات البريطانيين، وأبوه الحقيقي هو تيلر تومسون، الجاسوس البريطاني الذي دخل العراق بصفة منقب آثار، وعُرف بأكثر من اسم مثل اسم "فوكس وايت"، يعود بعد احتلال بلده للعراق بصفة أول نائب حاكم عسكري على المدينة، جار الثري فرهود الطارش، زوج الجميلة شذرة، والدة بدر، التي تصبح عشيقة تومسون، ونتيجة هذه العلاقة يأتي بدر بعينيه الزرقاوين، ليكون ابن فرهود المدلل رغم أن فرهود قد تزوج مرتين قبل زواجه من شذرة، لكنه لم يخلف ذرية، فهو عقيم، ويترك أموالا وأطيانا بعد موته لـ"شذرة" و"بدر". ويعرفه تيلر تومسون

بـ"المس بيل"، سكرتيرة دار الاعتماد، وهي التي نصبت "فيصل" ملكا على العراق، وتهديه عددا من مجلة "ناشيونال جيوجرافيك" باللغة الإنكليزية والترجمة العربية "العصور القديمة"، بل كان مستر تومسون يصطحب بدر في رحلاته إلى أماكن التنقيب، لا سيما في أور ولكش بعربة بولمان كأنها بيت متنقل ملحقة بالقطار، لقد عاصر بدر الكثير من الأحداث كانتحار رئيس الوزراء السعدون، وافتتاح الملك فيصل المتحف، وكان الراوي "مع كل عودة لي إلى بغداد، إلى الاستعانة بكتب التاريخ المعاصر وبالسير الشخصية والمذكرات دون أن أنسى الرجوع إلى الكتب التي تتناول تاريخ محلات بغداد لغرض توثيق بدر" - ص ١٥٩.

وللنهاية تبقى شوارع المدن العراقية مستباحة.. والقتل والاغتيال على المذهب أو القومية مجانا.. ويبقى اللصوص يثبون تباعًا مغادرين جرار كهرمانة.

الهوامش والإحالات

(*) نشرت في مجلة الرقيم، العدد ١٥ شباط ٢٠١٧.

١- الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية - مجموعة من المؤلفين، جداول للنشر والترجمة والتوزيع - ط١ بيروت - لبنان ٢٠١٤ ص ٢٦٣.

٢- الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته - برنار فاليت، ترجمة: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، ط١ بيروت - لبنان ٢٠١٣ ص ٨٥.

٣- الحكاية إن بطلة هذه الحكاية هي (قهرمانة) بالقاف الذي أصبح فيما بعد كافا.. وكانت (كهرمانة) طفلة ذكية وشجاعة، والدها كان يمتلك (خانا) لإيواء المسافرين وهو أشبه بالفنادق في أيامنا هذه وكان يمتلك أيضًا عربة، يضع فوقها عددا من الجرار. يقوم والد كهرمانة بملء تلك الجرار بالزيت صباح كل يوم ليبيعه في السوق. وذات ليلة من ليالي الشتاء القارس نهضت كهرمانة من فراشها... بعد أن سمعت أصواتًا غريبة وشاهدت عددًا من الغرباء اختبأوا في الجرار الفارغة. لكنهم أطلوا برؤوسهم لمراقبة رجال الشرطة الذين أحاطوا المكان. أسرعت كهرمانة لإخبار والدها، واتفقا على إحداث ضجة في الخان لكي يخفي اللصوص رؤوسهم وتم لهما ما أرادا وهنا قامت (كهرمانة) بملء إحدى الأواني بالزيت وراحت تصبه في الجرار الواحدة تلو الأخرى. ولما شارفت الجرار على الامتلاء نهض اللصوص وأخذوا بالصراخ والعويل مما دفع رجال الشرطة للإمساك بهم.

٤- التأويل بين السيمائيات والتفكيكية - إمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب ط١ ٢٠٠٤ ص ٢٢.

٥- جريدة الزمان الدولية - ٢٩ نوفمبر ٢٠١٤.

٦- مركز النور نيت - ٩/ ٦/ ٢٠١٤.

٧- رصيف ٢٢ نيت - ٢٩/ ٦/ ٢٠١٤.

٨- الجزيرة نيت - ١٩/ ١/ ٢٠١٤

٩- كتّاب العراق نيت.

١٠- المصطلح السردي - جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزاندر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١ ٢٠٠٣ ص ٣٣.

١١- الزمان والسرد ج١- بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان ط١ ٢٠٠٦ ص ٢٨٠.

١٢- الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل، ص ١٨.

(*) رواية "ليل علي بابا الحزين" - عبد الخالق الركابي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان ط١ ٢٠١٣.

جدليَّة الذاكرة
في سرد السيرة

ثم فكرت بأنني سأتحمل ألمي الجسدي،

ولن أستعجل مغادرة الحياة، إلى أن تقرر هي مغادرتي لأني أحب فيها: أوان الغروب،

وساعة الشروق، إذا ما كنت صاحية بعد ليلة حب،

بسببها لم أنم". ص ٥.

بهذا التحدي والأمل يفتتح محمود عيسى موسى روايته الموسومة "بيضة العقرب"، ملقيًا بالقارئ في ثنائية: الحياة/ الموت، المكوث/ المغادرة، الشروق/ الغروب.

ومنذ البداية نقول بأننا لن نستطيع فهم النص، ما لم ندرس الترابط بين الكتابة السردية والظروف الاجتماعية - السياسية، مع العمل على قراءته قراءة نصية تفكيكية، تقع ما بين الذاتية والتاريخية، لأنه بهما جعل نصه نظاما يتنصص فيه التاريخ، الذي: يتشظى، يتوحد، يتسرب في روحه، ويتفاعل مع الذاكرة السيرية.

إن الأيديولوجية السوسيولوجية لأي مجتمع قد اعتادت أن تجعل للعالم معنى ودلالة، وأن الأحداث التاريخية "التاريخ هو الزمن" ما هي إلا عبارة عن نصوص وثائقية، لا بد أن تفك شفراتها، للوصول بها إلى المنطقة الغامضة، للتأويل، من أجل اقتحام ونقد: المرجعية/ المؤسسة/ السلطة، وما نص "بيضة

العقـرب" إلا نـص سيكشـف "الحضـور الاجتمـاعي لعـالم الـنص الأدبـي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي" - جوناثان جولدبيرج.

لقد قـام الروائـي/ السـارد بالاشـتغال علـى الـذاكرة، ذاكـرة ذاتيـة، ذاكـرة مجتمعية، الواقعة ضمن التاريخ للعالم، بمعنى أنـه تنـاول التـاريخ الخـاص لفرد (= سيرته الذاتية) ضمن التاريخ العام للمجتمع الدولي، أي قام بمزاوجة ما بين السرد الأدبي والسرد التـاريخي، فإنـه فـي هذه الحالـة يُمنتج اللحظـة الحاضـرة باللحظة الماضية، بكل عمق في الرؤية، مع استغوارها بجمالية هكذا:

السبت ١٧ مارس ٢٠٠١

دخول إلى المستشفى، سرير رقم ٢٨، لتناول الجرعة السابعة.

١٧ آذار ١٤٠٦

توفي في القاهرة العلّامة ابن خلدون الذي كتب في مقدمته "أما بعد، فإن فن التاريخ من الفنون التي تتداولـه الأمم والأجيـال، وتُشد إليـه الركائب والرحـال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال" ص ١٩٩.

يحاول النص أن يوصل لنا أن السارد يعلن: "أنا جسدي" كما يقول مارسيل بروست، بجسدي أو بجزء منه، أعبر عن ذاتي وعما يدور فيها، وبـه أتعرف على الآخرين وعلى العالم، وبهذا الإعلان نعثر على تأكيد قوي علـى التأصيل الـذاتي، الـذي هـو محاولـة عنيفـة لإربـاك الجسـد، أي جسـده، وذلـك لكـي يقـوم بتحريره من تاريخ مرضه، هذه الاستراتيجية تسمح للروائي/ السارد أن يدعي أنه غير مسؤول عن مرضه، قوى خارجية هـي المسؤولة؛ لذا فهو يستفيد من هذا الطرح الغامض، للبقاء متفائلاً بنفي/ استئصال الجزء الخائن خارج الجسد/ الكل.

الروائي هنا يجعل من سيرة الجسد (= خصيته المصابة) موضوعا للتـأليف، إنـه يعمـل علـى خلقهـا ويحولهـا إلـى لغـة "بالسـرطان توفيـت بيضـة العقـرب... ودفنت في مرطبان زجاجي" ص ٦٣، سيرة مملوءة بالألم، والمعاناة، والوجع، والقلـق الحـاد، والغربـة... والصـراع البـاطني مـع الـذات ذاتهـا، ومـع الأشـياء

المحيطة، ومع الأفكار والرؤى...، لذا أطلق عليها رواية السيرة السرطانية، أي أنها سيرته المرضية، ولعل القارئ يتساءل لمَ أطلق الروائي على روايته "بيضة العقرب"، مع عنوان ثانوي أسماه "السيرة السرطانية"؟، وعند قيامنا بتفكيك العنوانين يكونان بهذا الشكل:

بيضة = الجسد　　العقرب = الأنا

السيرة = الذاكرة　　السرطانية = المرض - الجزء المصاب

عندئذ تكون قراءتنا للعنوان هكذا: السيرة التاريخية لخصية السارد المصابة بالسرطان.

على هذه القراءة تتأسس قراءة ثانية، قراءة شمولية، ترتكز على القراءة الأولى/ الإضاءة، التي كانت العتبة/ المدخل للقراءة اللاحقة، وبها نطلع على كافة التداخلات: اجتماعية - سياسية - فكرية - فلسفية - تاريخية - اقتصادية، أو بكلمة واحدة، الإمساك بالعجينة أو بروح النص.

عندئذ نكتشف أيضا كيف كتب الرواية وبأي طريقة كتبت، فلقد كتبت بطريقتين: السردية والتشكيل، ونعثر على ذلك كلما توغلنا في القراءة، فالسرد والتشكيل متوازيان لا يتقاطعان ولا يتناقضان، بل إنهما يؤديان وظيفة واحدة في الإيصال والاتصال، يقول الناقد الفرنسي فيليب لوجون: "إن السيرة الذاتية، نص علائقي يلتمس فيه الكاتب من القارئ شيئا ما، ويقترح فيه كذلك على القارئ النهوض بشيء ما"، إذن لا بد من نشوء علاقة جدلية بين الكاتب والقارئ ليتمخض عنها رؤية متبادلة متبلورة بين الاثنين، مع تشكيل وتأسيس الوعي الذاتي والجماعي، ليكون له دور حاسم في مسألة التغيير، وفي طريقة التفكير، فالنص الأدبي "يستقي قيمته من بنيته الإبداعية، وأصالته في رصد الواقع والإنسان، وقدرته التحليلية، ومتانة أسلوبيته، وانتمائه إلى ذاته، وتشكيله الجمالي، محمولا على رافعة لها مرجعية واقعية ذات طابع نقدي وتشريحي - فضائحي لوقائع مزيفة أو بالية". حيدر حيدر/ مجلة عمان العدد ١٥٩ - أيلول ٢٠٠٨، أي أن الوعي بالذات هو الوعي بالتاريخ، وعندما يقترن الذات بالتاريخ

تكون لدينا رواية مثل رواية "بيضة العقرب" التي جمعت فيها: النص الأدبي = التخييل، السيرة الذاتية = البوح، التاريخ = الحقيقة.

وبعد ذلك نصادف السؤال المهم والكبير المعبأ بإشكالية سسيوثقافية في النص الذكرياتي:

"لماذا نكتب؟

أحقًّا، بأن الكتابة أهم من الحياة؟!

أفعلاً، أنها أهم من المرض والألم والوجود والمعاناة" ص ٣٦.

تساؤل يتأرجح ما بين اليقين والشك، تساؤل يلتحم فيه الوجود واللا وجود، تسأاؤل عليه أن يختار وإلا وقع في العدم ما بين البصيرة والعمى، فمن هنا سوف تستيقظ، وتنبعث الأنوار المحجوبة بالعتمة، والرؤية الإنسانية، المرافقة للتأويل المتعدد، لتعدد المعاني والدلالات، الخارج من تعدد القراءات، إن التأويل في جوهره، يمثل أجوبة سيمائية لأسئلة يثيرها النص، لكن تعترضنا إشكالية حالما ندخل المجال ذلك، ما هي حدود الحرية المتاحة لنا أثناء الممارسة التأويلية؟ أنقول كما يقول السارد "إن الذي يكتب الآن هو أنا"- ص ٨، نقول نعم ولا، لأنها تساؤلات تعمل على توريط القارئ، ولأنها تساؤلات ملتبسة، مختبئة، محيرة، تحتاج إلى الغوص عميقا في الذات وفي الوجود وتحتاج بصيرة ثاقبة، كما في المقطع ٨٠ من الرواية، مقطع مؤلم ينخر في الروح بعيدًا لغياب الأديب الكبير الأردني مؤنس الرزاز:

بالغصة

٨ شباط ٢٠٠٢

ليلة الجمعة في الساعة السابعة تماما

توفي مؤنس الرزاز في عمان "٥١ عامًا" ص ٣٦٥.

ونكمل نحن يا محمود مقطعا ملحقا مع الاعتذار:

تشرين الأول ٢٠٠٨

توفي محمد طملية المبدع الساخر حد اقتحام اللامرئيات.

بنفس المرض توفى الزائر الدائم لبيضة العقرب.. لكن في زمن لاحق، زمن آخر، ونتوقف عند كلمات المبدع عبد الله حمدان، رئيس تحرير مجلة عمان "إن نجاح كتاباته الإبداعية الساخرة وحضورها الفاعل كان مردُّه سببا في غاية الأهمية، وهو أنه كان نسيجًا متفردًا في نظرته إلى الحياة وعلاقته بمن حوله"، أيتذكر محمود عيسى ما كتبه عنه محمد طلمية وهو سجين مرضه في جريدة "العرب اليوم" ٣١ آذار ٢٠٠١:

"هل يمكن أن تموت كالآخرين؟

رجائي أن تقاوم، أن تعيش، أن تبقى الابتسامة الساخرة، أن تبقى أربد، أن تبقى أنت". ص ٢٦٢.

أسيكتب عنه في رواية قادمة كما وعد؟ أسيكتب عن سخريته الناضحة بالصراع الطبقي؟ وماذا سيكتب عن شيخ الكواتم مؤنس الرزاز؟ هما: غادرا لكن بقيت أوراقهما تتوازعها الرياح.. ولتنضم إلى الألواح الطينية، وليتشاركا مع أنكيدو في رؤية كل شيء "شانقابا أمورو"، وليبقى محمود يتجرع مرارة البقاء، ومصاحبا لكلكامش في البحث، رغم أنه يعرف أن خلود الانسان في كلماته.

إن المؤلف والراوي في الرواية، يستمدان أفكارهما ورؤيتهما من محيط واحد، ويعود سبب ذلك إلى أن الاثنين ينطلقان من بؤرة واحدة، في الوقت ذاته، لكننا نستطيع بالملاحظة الدقيقة أن نعثر على اختلافات جوهرية بينهما من حيث المخيلة- القصدية- الأسلوبية، وهذا ما يدفع بالقارئ/ الناقد إلى التأويل المستمد وجوده من ضرورة التمييز بين قصدية المؤلف ودلالات لغة الراوي، ولتعمل أيضا على أن يكون القارئ/ الناقد "مرغمًا على أن يفهم المؤلف أكثر من فهمه لنفسه - بول ريكور"، وعلى أن يلتقيا في نقطة الوجود التاريخي، لأن وجودنا معناه وجود الآخرين، معناه العمل على وصف هذا الوجود، والسعي أيضًا إلى تغييره، وهذا ما اشتغل عليه المؤلف محمود عيسى موسى في كل الرواية، ليثبت أن وعي الكتابة/ القراءة هو بالضرورة وعي تاريخي - إنساني، ويتواصل بحرية مع التراث التاريخي كما في المقطع التالي:

"رغم الضيق والألم وصعوبة الكتابة، وما تفعله إسرائيل بالفلسطينيين في المخيمات والقرى والمدن من قتل وتنكيل واعتقال وهدمٍ للبيوت وتدمير للحياة، ورغم أحداث ١١ سبتمبر في أمريكا وضرب أفغانستان والمُناخ المريض التي خيمت به على العالم والحشود الهائلة وجحافل آلتها العسكرية المنتشرة في مياه العرب وأرضهم وهوائهم لضرب العراق مرة ثانية والعرب". ص ٣٢٥.

فليس هذا المقطع، بوصفه قطعة من الماضي والحاضر، هو الحامل للتراث، بل للحامل للتراث هو استمرارية الذاكرة، أي تكوين ذاكرة دائمة، تصبح كاملة وحقيقية في حالة أن تكون مكتوبة.

إنها رواية ليس بطلها الحقيقي الخصية، بل أبطالها: الموت الذي تجول من الغلاف إلى الغلاف في سماوات السرد، أبطالها الأصدقاء: الشاعر إبراهيم الخطيب، الأديب مؤنس الرزاز، الأديب هاشم غرايبة، القاص محمد طملية، الروائي إبراهيم نصر الله، العمة حمدة، الصديقة غير المسماة، فلسطين المجتاحة ليل نهار، زرادشت، الحلاج، "خرافة الحياة، وجدوى الخبث وحياكة المؤامرات وإيذاء الإنسان للإنسان"- ص ٢٩٠، ناجي العلي حنظلة، محمد الشرع، أي الحياة بكل أزمنتها وبكل أشخاصها وبكل صراعاتها، وسعادتها وبؤسها... إنها رواية حياة - إنسان خرج من الموت.

النص المختلف في حفريات
الموروث الديني والذاكرة المستفزة
"لوسيفر الضمير السري للإنسان"

يتعمد الروائي العراقي محمد علي النصراوي في روايته "لوسيفر" الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت/ عمان ٢٠١٦، أن يثير أسئلة استفزازية، ملغومة، ملتبسة، إشكالية، هي من صميم الموروث الديني المشكل للذاكرة الجمعية، الذي يشتغل من خلال: الواقع/ التخييل/ الأسطوري، متلبسة برؤية مغالية "من قبل الروائي"، ومستندة على صوفية معتدلة "من قبل محيي الدين القربائيلي"، والرواية مليئة بالشفرات والرموز والدلالات، وهذا يستدعي القيام بقراءة تدخل "غمار التأويل لتقتحم غمار نص بلا حدود، هو التناص، الكتابة المضاعفة، ما يسميه بارت (جيولوجيا كتابات)"[١]، فالتناص هنا أصبح مفتاح قراءة لفك هذه الشفرات والرموز والدلالات، وذلك من خلال العودة إلى المرجع - التناصّي المضفور مع المتن السردي بانسيابية، عندئذ تتحقق القراءة المحترفة المتمكنة للنص، التي تكشف لنا أن سردية "لوسيفر" تحيلنا إلى التخييل وإلى التاريخ بازدواجية اشتغالهما في السرد، وتبين لنا خلط الواقع بالخيال، وأن التأويلية "تحتاج إلى الخيال المتواصل في بحثها عن فائض المعنى"[٢]، بهذا يكون المتلقي قادرًا على الإجابة عن التساؤلات التي تدور حول النص، لأن الهدف من ما وراء الرواية هو لتعرية المسكوت عنه المتعلق بالمقدس الديني ومراجعة الأوضاع السوسيولوجية - السياسية اليومية التي تحدث، التي قد حدثت تحديدًا، أما الأزمنة فتكون فيها متداخلة في بعضها،

بحيث لا يستطيع المتلقي أن يفرز الحاضر عن الماضي، ولا الماضي عن الحاضر، مما أعطى للتقنية السردية الحديثة المجال الواسع في استلهام أساطير الآلهة كالإله "ديوس أوسيوس" و"سيدة النعم/ باندورا"، مع تحوير طفيف في الأصل، هذا جعل العمل يقدم في خطاب سردي إبستمولوجي مكثف، قلما نجد مثله، بذلك العمق والتنوع، وجعله كذلك يمتلك وعيًا ذاتيًّا بماهيته وصيرورته.

تتكون الرواية من ثلاثة أقسام، وكل قسم يحتوي على فصول، القسم الأول: ما جاء في منمنمات محيي الدين القربائيلي/ الصومعة - عقارب الليل - طلسم الكتابة - الرسيسة المقدسة - حامل الضياء - نشيد لوسيفر - أزقة المتاهة، أما القسم الثاني: توقيع الذات/ الثغرة المظلمة - الجمرات السبع - الطاووس - المخاريق، والقسم الثالث: تجليات محيي الدين القربائيلي/ استحضار باب القيامة - استحضار طيف - استحضار طيف شموس.

إن الرواية من بدايتها إلى نهايتها تنحصر في نقطتين اثنتين هما:

- تقديس وتمجيد الكتابة والمعرفة، إن محمد علي النصراوي يفتتح الرواية بكلمات صوفية، تجتمع فيها الكتابة والمعرفة، يقول مخاطبا القارئ "إذا أردتَ أن تكون تلميذ معرفة، فما عليك إلا أنْ تدخل الكتابة عند مطلع الفجر.. فهي محرابك الذي يوصلك للخلود"، لقد استعاض الروائي هنا عن عشبة "كلكامش" بـ"الكتابة"، فالكتابة = الخلود = الحياة، ليس هذا فحسب، بل تتصدر الفصول جمل مقتبسة أو من وضع الروائي، تشيد وتبجل الذي يكتب على الورق، لكونه، أي الورق، يحفظ تاريخ الإنسان والعالم، ويستعرض خلجات الإنسان المختلفة، ففي التدوين يتحقق الخلود، "إن الأدب يحمل لنا عبر التاريخ، حقيقته، حقيقته الوحيدة: تلك التي تحمل اسم الكتابة"[٣]، وفي "طلسم الكتابة"، تصبح عملية الكتابة عنده تعويذة لطرد الشر عن الذي يمارسها "وقد سمي بطلسم الكتابة مهداة إلى كل من يريد دخولها عند مطلع الفجر ومن يريد طرد الشر عنه" - ص ٢٧ الراية، بل يصل بها إلى الخلود في الذاكرة، لأنها تقوم برفع النسيان عنه، وإذا عرفنا أن كلمة طلسم: كلمة عربية صميمة، بموروثه الثقافي يحمل كل غامض

مبهم مخيف مؤذٍ مخالف لشرع الله، لكن هنا يشتغل عليها الروائي بمفهوم دلالي مختلف كليا عن مفهومها العام المتعارف عليه مرة، في إحالتها إلى ترياق، فالكتابة "على وفق هذا الطلسم ستكون البلسم الشافي لمن أراد دخولها" - ص ٢٥ الروية، ومرة أخرى يضعها في سياقها العام، لكن دون كلمة كتابة، حيث ينتشر الموت والخراب عندما يظهر بليعال "في وسط الطلسم إيذانا بسقوط قنابل عنقودية وهاونات وقاذفات فوق سوق شعبي في منطقة الشعب وحيِ الغزالية" - ص ٢٦، إنه عصر ما قبل المعرفة، وعليه ففي الكتابة سرُّ البقاء.

- رواية اعتراف بأنها رواية تكريس وتحقيق للذات والمكاشفة إزاء نفسها، وهذه تكون على شكل أسئلة استفهامية، في البداية قبل عنوان الفصل:

* صومعة الذات/ هي الشكل الآخر لصحراء الروح.. ص ٩.

* متى يمكن للإنسان أن يرى خريطة نفسه..؟ ص ٤١.

* متى يمكن للإنسان أن يكتشف ضميره السري..؟ ص ٥٣.

* هل التدوين هو الوجه الآخر لعملية استدعاء الذات إزاء نفسها.. ص ١٢٧.

تبدأ الرواية بقطع رأس إنسان، وتنتهي في مشاهدة حمامة بيضاء قد بنت عُشَّها في الروزنة المفتوحة ما بين الغرفة وفناء الخان، معتمدة، (أي الرواية)، في السرد على تقنية المدوّنة أو المخطوطة التي يعهد للراوي الكشف عنها، بعد أن أوكلت إليه مهمة "تحقيق مخطوطات ومنمنمات المولى الجليل محيي الدين القربائيلي بعد أن وجدوه مقتولا في صومعته التي اختارها بنفسه، والكائنة في خان الزوراء الذي يقع في وسط المدينة" - ص ٩، ويبقى سر مقتله غامضا، ملغزًا، إلى ما قبل نهاية الرواية ببضعة سطور حينما يعلن الراوي عن سبب مقتله "قدم نفسه قربانا لمدينته المستباحة" - ص ١٧٩، وهذا السبب لم يكن كافيا لقتله بل هنالك أسباب أخرى، سوف نكتشفها كلما توغلنا في المدوّنة، ومنذ البداية هنالك إشارة مشفرة ودلالة واضحة على أن أحد أسباب قتله من قبل أصحاب الفؤوس والقامات الحادة، وطريقة القتل تدلل على ذلك، ونحن قد علمنا

بأن الراوي قد جعل الكتابة والمعرفة في منزلة التقديس، خاصة الكتابة التي تبشّر وتعمل على نشر الحرية ومحاربة الظلام بأشكاله: الأمية - المرض - الفقر - الجهل - استغلال الإنسان لأخيه الإنسان؛ لذا كان لا بد أن يتبين "للجميع أنّ الجناة قاموا بقطع رأس الضحية بسكين حاد النصل، وقد وضعوه على منضدة الكتابة المكتظة بالكتب القديمة والمخطوطات والأوراق المتناثرة، ما جعل قسمًا من تلك المخطوطات ملطخة بدم الرأس" - ص ٩، وعليه منذ الآن ولنهاية الرواية، سيكون حضور محيي الدين القربائيلي من خلال مخطوطاته أو من خلال العودة إلى أقواله، والبطل المحوري فيها هو الراوي/ السارد الذي يملؤ فراغات المدوّنة، رغم أنه أحيانا يعمل على إيهام المتلقي، مثل المدينة التي يروي فيها الوقائع والأحداث، لم يسمّها بالاسم، لكن هي مدينة الروائي محمد علي النصراوي، مدينة كربلاء، التي اختار لها اسم قُربئيل الذي هو اسم كربلاء بالآرامية، حيث "قرب" تعني الحرم و "إيل" تعني الإله، فتصبح "حرم الإله".

وللنهاية يبقى الراوي يتساءل مع نفسه مقحمًا معه المتلقي في تساؤله عن مَن هو الشيخ؟، ففي السؤال يتجلى الاستحضار، يتجلى الصوفي بالفاني "قل لي منْ أنت أيها الشيخ المدجج بالكلمات المتناسلة، التي تأكلها الوساوس، وأوهام الأحلام المتراكمة، لم تكنْ أنت الوحيد في هذه الدنيا الفانية، سوف يأتي كثيرون غيرك، وربما يحملون الاسم ذاته، لكن اسمك هو مفتاحك الشخصي الذي تريد أنْ تبقيه سرًّا غامضا لدى الآخرين" - ص ١٦٩، فـ"محيي الدين الكربلائي" يمثل الإنسان المطرود من السماء، وذلك من خلال استعارة الراوي لأسطورة ديوس أوسيوس (المشابهة لـ أسطورة بروميثيوس/ سارق النار)، وبهذا يعتبر الإنسان قد خالف تعاليم الإله، عندها يقذف به إلى الأرض، ليُترك وحيدًا، ملعونًا، يواجه مصيره بمفرده، وحالما انفصل الإله عن الإنسان أصبح يعرف باسم "ديوس أوسيوس"، إله مقدس ومتعال في السماء، حسب استعارة الراوي، لكن المفارقة هنا هي في التحويل من آدم وبروميثيوس إلى الشيخ، الذي يحاول بدوره التوحد مع الإله، وإلغاء المسافات التي بين الإله والإنسان، من أجل الخلاص، لكن المتلقي هنا يتساءل من خلال موروثه الديني المتراكم، أليس من

قذف به إلى الأرض هو آدم؟! ففي النص، المقذوف به هو محيي الدين القربائيلي من قبل "ديوس أوسيوس" وليس الله؟، إذا، هل الشيخ امتداد لـ"آدم"؟ تبقى الإجابة معلقة، ويبقى الحفر من قبل المتلقي في الذاكرة الدينية - الأسطورية - الثقافية الكونية من أجل معرفة البدائل الخيالية والواقعية.

أما "لوسيفر"، الذي أضبح عنوانا للنص، والمحور الرئيس في العمل كله، نتعرف عليه من خلال مدونات ومخطوطات محيي الدين القربائيلي، التي يستعرضها لنا الراوي/ المحقق، وعليه هنا لا يستطيع المتلقي أن يفكك ويؤول الرواية إلا بالقيام بتفكيك اسم "لوسيفر"، عندئذ سوف تتكشف الشفرات والرموز له، ومعرفة الأسباب التي جعلت الروائي يذهب إلى الاستعارة والتحوير والتناصّ في النصوص الأصلية للميثولوجيا والأسطورة والمعتقدات الدينية، ويعبر جوناثان كلر عن ذلك كالتالي: إن "التناص" يدفعنا إلى تأمل النصوص السابقة بوصفها مُسهمة في شفرةٍ تجعل الآثار المتنوعة للمعاني أمرًا ممكنًا. إن التناص بهذا يصبح أقل كاسم يطلق على علاقة عملٍ ما بالنصوص التي تسبقه منه كتعيين لإسهامه في الفضاء الخطابي لإحدى الثقافات: العلاقة بين أحد النصوص واللغات العديدة، أو الممارسات الدالة لثقافةٍ ما، وعلاقتها بتلك النصوص التي تربطها بإمكانات تلك الثقافة"[٤]، ومعنى هذا أن التناص/ الاستعارة، هنا، ليس له سوى علاقة ضئيلة بـ"لوسيفر"، لكن له علاقة أكبر وأعمق بالطروحات الأخلاقية والدينية والسوسيولوجية والسياسية التي أراد طرحها الروائي في العمل، فإن اسم "لوسيفر" كلمة لاتينية تعني (حامل الضوء)، ومصطلح فلكي روماني يشير إلى "نجم الصباح" كوكب الزهرة المضيء، وهي ترجمة مباشرة للأصل الإغريقي الذي يعني (حامل الفجر)، أما في العبرية هيليل، الذي يعني (المضيء - المتألق)، ويحمل نفس المعنى الميثولوجي لسارق النار (بروميثيوس)، لكنه تعرض لتبدل دلالي معرفي مع الزمن ليصبح من أسماء الشيطان، ورمزا للشر، ففي العقيدة المسيحية فإن لوسيفر كان كبير الملائكة لكن أخذه الغرور والكبرياء، فطُرد من الجنة، ليتحول ويكون الشيطان. وفي سفر أشعياء ١٤ : ١٢ - ١٥ فإن لوسيفر ملاك،

لكنه ارتكب خطيئة "كيف سقطت من السماء يا زهرة بنت الصبح. كيف قطعت إلى الأرض يا قاهر الأمم. وأنت قلت في قلبك اصعد إلى السماوات. ارفع كرسيًّا فوق كوكب الله. اصير مثل العلي. لكنك انحدرت إلى الهاوية أسافل الجب"، أما في العقيدة الإسلامية فلا وجود لـ"لوسيفر"، لأن الشيطان هو من الجن وليس له علاقة بالملائكة كما في اليهودية والمسيحية، لكنهم متفقون على أنه طُرد من الجنة ﴿إِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ﴾ - الكهف: ٥٠، هذا كله من جهة، واشتغال الروائي محمد علي النصراوي على اسم لوسيفر من جهة أخرى، كما جاء في مخطوطات ومنمنمات الشيخ محيي الدين القربائيلي، حيث ما جاء به الشيخ عن لوسيفر يتوافق مع قول حزقيال النبي "أنت الكروب المنبسط المظلل. أنت خاتم الكمال، ملآن حكمة وكامل الجمال"، وهذا ما يدفعنا لمعرفة كيف يصف لوسيفر ذاته في إحدى منمنمات الشيخ عن طريق الراوي:

"أنا لوسيفر وجه الملاك إبليس المتألق في السماء.. أنا الجبار المتجبر في كل شيء، أنا الـ(لا) أمام وجه كل النعم.. أنا الخارج عن طوق الآلهة الذي يقف ضد الخنوع، أنا الإله الذي يخلخل أسس البناء، مخترقًا سياج الطمأنينة القابع في نفوسكم، وعندما تفيئون ستعرفون كم أنا أمتلك تلك القوة الجبارة لأقودكم إلى حتفكم متى شئت.. أنا لوسيفر في داخل كل إنسان" - ص ٥١، والضمير السري المستتر.

هذا التداخل العميق ما بين لوسيفر والقربائيلي، يضعنا أمام إشكالية ميتافيزيقية - دينية، يعبر عنه الشيخ مراد الهمايوني "فعرف نفسه وقال أنا الإنسان، وعندما عرف الخطيئة، قال (لا) عاليا أمام القطيع، لكن القطيع قتلوه وقالوا هذا هو الشيطان" - ص ٧٣، وهذا يجعلنا نتساءل نحن بدورنا، من هو الإنسان هنا؟ لوسيفر أم القربائيلي؟ وإذا كان المقتول هو القربائيلي فلماذا أطلق عليه اسم الشيطان وهو الشيخ الجليل؟ ولماذا الكل يريد اصطياده"؟ ص ٢٣.

ولعل المتلقي سوف يتساءل لماذا أوجد الروائي الشيخ الجليل مراد الهمايوني رغم أننا نطلع على ما يقوله القربائيلي من خلال مدونته التي يقرؤها

لنا الراوي؟ هل هو الصوت الداخلي للقربائيلي؟ هل هو الداعم لأقوال الشيخ؟ وهو القائل عن نفسه، أي الشيخ مراد الهمايوني:

أنا زائر الملمّات الصعبة، أعرف حاجتك لي، لهذا قررت أن آتيك في هذا الوقت بالذات لأبين لك الأمر بشكل واضح، هل أنك تستطيع الوقوف أمام محراب الكتابة وتصلي صلاتك الأبدية..؟ إن (فرق الموت) ستقف لك بالمرصاد لتقبض روحك.. سوف ترسل شياطينها أنّى ذهبت، لكنها ستهرب منك وتخافك حينما تقف قبالة محراب الكتابة" - ص ٤٣.

يتأسس جوهر رواية "لوسيفر" على منظومة أخلاقية وعلى رؤى مجتمعية وجودية تسعى نحو مجتمع مدني حر يمكن تصوره على صعيد المخيال الفردي، ثم يُتركُ المتلقي ليقرّر إذا كان ثمة إمكانية وجود مجتمع مثل الذي تحكي عنه الرواية أم لا، ومدى إمكانية تحقيقه مع الظروف التي يمر بها المجتمع، "غير أن التأكيد على الجانب التأويلي من جهة القارئ تجاه الرواية ما بعد الحداثية (على خلاف الحكاية المباشرة ذات الخاتمة والمثال الأخلاقي في الرواية الواقعية) له معنى عظيم الأهمية ينبع من أن جعل الرواية عملاً متطلبًا وعصيًّا بعض الشيء على الفهم المباشر إنما يعمل على رفض الخواتيم والنهايات المقفلة المبسّطة للروايات الواقعية، الأمر الذي يتطلب جهدًا أكبر من جانب القارئ الذي غدا يلعب دورًا أساسيًّا في تقرير الغايات التي تبتغيها الرواية ما بعد الحداثية"[٥]، وإننا، لكي نكتشف المعاني الأصح والأعمق للنص، علينا أن نطبق المقولات كأدوات للتأويل، ومثلا، على ذلك عندما قام الروائي بتوظيف رقم الثاني عشر مع لوسيفر، فهو يضع المتلقي أمام احتمالات متعددة، مختلفة، لكل منها مدلول ومعنى؟، فهل هو هنا أراد أن يربك المتلقي أم يعزز رؤيته؟ ولماذا ركز على الرقم ١٢؟:

- خالقا نفسه بنفسه، إنهُ حامل الضياء الأول في السماء ذلك الذي يبدد الظلام والعماء بنوره الأزلي، ذلك الذي عُيِن له اثنا عشر وصيًّا. ص ٤٩.
- فيخرُّ مجمع الآلهة الاثنى عشر بأجنحتهم العملاقة ساجدين أمامه. ص ٥٥.

- وهي التوراة مسطرة بنار سوداء على نار بيضاء منقوشة على أجنحة أوصيائه الاثنى عشر، الذين يحملون عرشه الذهبي الذي لا يدانيه أحد. ص ٦٠.
- خرج (لوسيفر) من عمق اللوحة وهو جالس على اثني عشر ضلعًا، نُقشت عليها أسماء أسباطه في تحقيق نواميسه الأرضية. ص ١٥٣.

نحن نعلم أن في المعتقد الإسلامي، هنالك مقولة مفادها أن لكل نبي وصيًّا، وبدورنا نتساءل لماذا عدد أوصيائه اثنا عشر؟ وما دخل الآلهة الاثني عشر لكي يسجدوا له؟ إذا علمنا أنه وفقا للديانة الإغريقية القديمة والميثولوجيا فالآلهة الاثنا عشر هم من الآلهة الكبرى من مجموعة الآلهة، بينما في التوراة والقرآن هنالك أسباط عددهم اثنا عشر، وهم أولاد يعقوب بن إسحاق الذين أتت منهم طوائف إسرائيل، وهم ليسوا حملة عرش، بالإضافة إلى حواريي السيد المسيح الاثني عشر، بالإضافة إلى الأئمة الاثني عشر في المعتقد الشيعي... ما الذي أراده الروائي من طرحه للرقم ١٢ بتمثيله بـ: أوصياء[٦] - آلهة - أسباط.

لقد قام الروائي بالاشتغال على النص العجائبي الأسطوري الظاهر، وكان هو الواجهة للرواية، بينما في الحقيقة كان يشتغل على نص آخر مختفٍ وراء النص الظاهر، ومتوازٍ معه، نص يتميز بواقعية يومية، يستمد التاريخ العراقي المعاصر الذي مر به البلد، ومرت به مدينته، كربلاء، يبدأ باحتلال العراق سنة ٢٠٠٣ والتي يسميها الواقعة "لقد وقعت الواقعة، ليس لوقعتها كاذبة" - ص ٤٢، ونشوب الحروب الطائفية وانتشار فرق الموت التي أعدتها "أخوية السلام والعدالة"، ثم باستخدامه للتقنية السردية المتمثلة باستعارة التقطيع السينمائي والانتقال المفاجئ من مشهد إلى آخر، يستعرض لنا فيه حرب الخليج الثانية/ عاصفة الصحراء، ثم يستعرض لنا رأيه من خلال الحوارات التي تدور بين الجنود حول صدام حسين الذي يطلق عليه، ويعنون الفصل به، اسم "الطاووس" الكابوس اليومي كما يسميه، وجعل قرينته سيدة النعم أو باندورا وصندوقها الذي يضم كل شرور العالم[٧]، وما بين المد والجزر بين النصين، نطلع على عشرات الأسماء القديمة والحديثة لشخصيات وأماكن (الجاحظ -

مقهى حسن عجمي/ الزهاوي/ أم كلثوم - الآلة كالي - الطائر زو - لينين - بروميثيوس - زيوس - نيتشة - جاك دريدا - ميشيل فوكو - هيجل - سقراط - أفلاطون - بيكاسو - كاندنسكي - الحلاج)، بل حتى يستعير أسماء الكتب مقترنة بوضع البلد وما يمر به، وما وصل إليه حال الثقافة والفكر، والكتب المحروقة:

- وقع نظري على "جمرات التدوين"، راح الهواء يتلقفها بين أكوام النفايات، ثم رأيت "خريف البلدة" قد مزق غلافه، وبقيت البلدة وحدها مهجورة، أما "سابع أيام الخلق" رأيته مهملاً وقد تلطخ بدم الضحايا، بينما كانت "مدينة الزعفران" مركونة على رصيف المارة مهجورة هي الأخرى، ثم رأيت "جوائز السنة الكبيسة" تُعلن احتجاجها وهي غارقة في بركة من الطين[٨]. ص ٦٧.

وأخيرًا أقول إن للرواية ما بعد الحداثية "تأكيد حقيقة أن الرواية نصّ إبداعي وليست شيئًا ((حقيقيًّا))، إعادة استخدام أشكال أخرى من الكتابة، تأكيد دور القارئ في تأويل النص وتفسيره، استبعاد النهايات المقفلة والخواتيم الحاسمة، تضمين أصوات المهمّشين الذين غالبًا ما استُبعِدوا من التيار الرئيسي للتاريخ وتمثّلاته المدوّنة"[٩].

الهوامش

١- تزفتيان تودوروف وآخرون - في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧، ص ٦ التقديم.

٢- بول ريكور - البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد ١٦ شباط ١٩٩٩.

٣- في أصول الخطاب النقدي - المقتبس يعود لـ ستيفن نوردابل لاند، ص ٦٠.

٤- برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة: المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٥، ص ١٦٦.

٥- روبرت إيغلستون - الرواية المعاصرة: مقدّمة قصيرة جدًّا، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد ٢٠١٧، ص ٧٣.

٦- لم يخبرنا القرآن الكريم أو الروايات أو التاريخ عن اسم كل وصي من أوصياء الأنبياء عليهم السلام، كما هو الحال في عدم الإخبار عن أسماء الأنبياء جميعًا والذين يبلغون، بحسب الروايات، مائة وأربعة وعشرين ألف نبي، إذ لم يذكر القرآن الكريم سوى أسماء عدد محدود من الأنبياء لا يبلغ الثلاثين... إلا أن المعلوم هو أسماء بعض الأوصياء لبعض الأنبياء ورد ذكرهم في الروايات مثل: يوشع بن نون، وصي نبي الله موسى عليه السلام، وشمعون الصفا، وصي النبي عيسى عليه السلام، وشيت بن آدم، وصي أبيه النبي آدم عليه السلام، وسام بن نوح، وصي أبيه النبي نوح عليه السلام، ويوحنا بن حنان، وصي النبي هود عليه السلام، وإسحاق بن إبراهيم، وصي النبي إبراهيم عليه السلام وآصف بن برخيا، وصي النبي سليمان عليه السلام، وطبعا الإمام علي عليه السلام، وصي النبي محمد ﷺ.

٧- قرر زيوس إعطاء البشر هبة أخرى من شأنها تغيير كل الخير الذى جلبته هبات بروميثيوس الأخرى. كانت هذه الهبة هي المرأة. أمر زيوس هيفاستوس أن يشكل مرأة جميلة من نيران مرجله، أعطاها هيفاستوس جسدها النارى والصوت، أعطتها أثينا قوة التحمل والقدرة على الإبداع، ثم أعطتها أفروديت آلهة الحب سحرًا جذابًا حول رأسها،

وأعطاها هيرميس عقلاً صغيرًا والسطحية فى التفكير. ثم سميت هذه المخلوقة الحسناء باندورا (التي منحت كل شيء). أرسل زيوس باندورا إلى إبيمثيوس، شقيق بروميثيوس، حاملة صندوقًا مغلقًا مكتوب عليه "لا تفتحه". كان إبيميثيوس حكيمًا ولم يكن ليقبل هدية من الأوليمب، خاصة من زيوس، لكن ما أن رأى باندورا حتى خلبت لبَّه وأصبح عاجزًا أمامها، لم يملك القدرة على مقاومة سحرها وتقبَّلها طائعًا راضيًا وتزوجها، لكن إبيمثيوس رفض أن يفتح صندوق باندورا، لكن زوجته الحسناء أخذت تلح عليه أن يفعل، من يدرى أي كنوز تختفى داخله؟. لقد صارت حياة باندورا جحيمًا وهى تجلس طوال الليل إلى جانب الصندوق تتخيل ما فيه. كانت هناك أصوات تناديها من داخله وتعدها بالسعادة المطلقة. كان الفضول يقتلها، وفي النهاية انتهزت باندورا فرصة غياب زوجها وفتحت الصندوق. وفجأة أظلم العالم وخرجت أرواح شريرة (الفقر، النفاق، المرض والجوع) من الصندوق، راحت المسكينة تدور حول نفسها فى ذعر محاولة إغلاق الصندوق فلم تستطع. في النهاية أغلقته، لكن بعد فوات الأوان، لقد ملأت الشرور العالم وتحولت جنة الأرض إلى جحيم البشر، ولم يبق من الأرواح حبيسًا فى الصندوق إلا الأمل. لذلك بقى الأمل فى قلوب البشر ليخفف عنهم الشرور والآثام التي تحيط بهم. بينما بروميثيوس معلقا من قيوده على صخور جبل القوقاز، تحدث إلى أوقيانوس وبناته، لقد كانوا جميعًا منزعجين من زيوس وأفعاله، إلا أن بروميثيوس حذرهم من بطش زيوس وأوصاهم بالصبر فقريبًا سنخلع زيوس من عرشه وما عليهم إلا الانتظار.

٨- رواية "جمرات التدوين" مؤلفها محمد علي النصراوي، أما المجموعة القصصية "خريف البلدة" مؤلفها أحمد خلف، ورواية "سابع أيام الخلق" مؤلفها عبد الخالق الركابي، وسيرة مدينة "مدينة الزعفران" مؤلفها عباس خلف، أما المجموعة الشعرية "جوائز السنة الكبيسة" فهي للشاعر رعد عبد القادر.

٩- الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جدًّا - ص ٧٤.

تمثلات الحفر السردي
في المتخيل التاريخي

يحشد الروائي السوري نبيل سليمان في روايته "أطياف العرش"[*] أبعادًا فلسفية - فكرية - سياسية ، تشتغل على الواقعية - السحرية، والموروث الديني السوسيولوجي، وذلك من خلال الاتكاء على التاريخ، وتداخل الحلم بالواقع، نتيجة وطأة الحاضر وأسئلة الراهن المُلحَّة، كل هذا منح الروائي حرية كبيرة في الاشتغال على تقنية سردية حديثة، في استلهام وتوظيف المعتقد الخرافي والبعد السياسي، للكشف والإدانة، وتعرية المسكوت عنه فيها، وهذا لا يحصل إلا عن طريقة أسلوب "البناء الما بعد حداثي: الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمد للتاريخ بأشكاله البنائية والوظيفية"[١]، بهذا يجعل بالإمكان أن نطلق على رواية "أطياف العرش" رواية ما وراء القص التاريخي، حيث تتميز "بالانعكاسية المكثفة والتناصية التهكمية"[٢]، متضمنة مفارقة عميقة وذكية، حيث إن تسخر لا يعني أن تشوه التاريخ، والتهكم يعني أن تحتفظ بالتاريخ على الحياد وأن تحاكمه معًا، وهنا ليس من الممكن تفسير الحفر بعيدًا في التأويل على أساس ما يقوله النص أو الأنساق المضمرة له، بل الحفر أيضًا بموقف الإنسان من الحقيقة والتاريخ والثقافة، من هذا المنظور، يُعَدّ التأويل "عمل الفكر الذي يقوم على تفكيك المعنى الكامن في المعنى الظاهر، وعلى نشر مُستويات الدلالة الكامنة في الدلالة الأدبية"[٣].

تتكون الرواية من خمسة فصول: التحول - طيف لعرش - الحورية - طيف آخر لعرش آخر - المشنقة.

منذ بداية الفصل الأول، والمعنون "التحوَل"، يجعلنا السارد نطلع على حيثيات تحول طاهر عوانة، وهو منفي في الرقة، مرتعدًا من عينىّ رملة الأرمنية، لينبعث منهما غريبًا، متجاوزًا الأطوار كلها، بمساعدة الشيخ بركات - الذي سيصبح فيما بعد مساعده ومستشاره في الطويبة - وذلك عندما يشيع بين الفقراء بأن "طاهر عوانة" باركه ولي الله الخضر وتكلم معه، ومنحه الإذن ليكون وكيله في الأرض، وليصبح "في غمضة عين: معجزةً وبدعة - ص١٠ الرواية"، ويطلق عليه لقب الطويبي من قبل صادق العروضي - مساعده ومستشاره الآخر-، حيث يقوم بتهجي اسمه وهو غير مصدق مع الذي يشاركه الجسد: "أنا الطويبي. هذا هو الطويبي. الطويبي يا طاهر عوانة - ص ١٧ الرواية"، وكلما يتعمق الحوار بين الطويبي الذات الرئيسة التي تمثل الانبعاث، والقوة والمال ومغامرة السلطة والتسلط الى حد التأله ومحاربة الحكومة، وبين طاهر عوانة الذات التي تمثل الانكفاء، والبساطة والمسكنة والفقر واليتم والإصابة بالصَّرع، تخف حدة ازدواجية الذاتين المتواجدتين في الجسد الواحد، ويخف حدة الصراع، وتبقى ذات طاهر عوانة في الظل إلى الأخير، ومسيطر عليها، إلى حين يسوقون الطويبي إلى الإعدام. إن التوسير يقول: "إن الذات وجود خاضع مُذعن لسلطة التكوين الاجتماعي، كما تتمثل في الأيديولوجيا كذات مطلقة. وتأخذ هذه الذات المطلقة في الاعتبار "تكاثر الذات إلى ذوات"[٤]. وتكون هذه الذات المطلقة في ثقافتنا الدينية - الأخلاقية في البداية بوصفها الإله، ثم يتم تكاثرها من خلال الاستعارة إلى أوجه مختلفة: المرشد الأعلى - الملك - الرئيس - زعيم الحزب - شيخ العشيرة، ففي هذا يتبين لنا أن الذات التي تنبثق من تأويلية الوعي التاريخي، التي تشبه شخصية الطويبي، ليس في استطاعتها أن تفهم نفسها من "خلال مَوْضعات المعنى في كُبريات" النصوص "الأدبية، والفلسفية، والدينية، التي آلت إليها عبر تاريخ البشرية"[٥].

ازورَّ الطويبي وردد: ماذا تنتظرون؟ هجم صوت عوانة من جسر على الفرات إلى صدر الغرفة: أن تعود إليَّ. ازورَّ متأوهًا: عمرك ما فرقتني. لا أنت قدرت ولا أنا. كنتُ ميتًا فيك وكنتَ حيًا فيّ - ص ١٨٧ الرواية.

هذه الازدواجية "كنتُ ميتاً فيك وكنتَ حياً فيّ"، لو دققنا فيها قليلًا، لكنا علمنا لماذا قال الطويبي ذلك رغم رغبة طاهر في عودة الطويبي داخله، أي إلغاء الانسلاخ، إلغاء الانقسام، العودة إلى التوحد، والتجلي في التفرد، ولكن بسبب المرجعيات الدينية - السوسيولوجية - الإيديولوجية، يبقى الانشطار، وتبقى حواريات الصوت الواحد المنشطر، لأن الروائي "لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعدِدّة الأصوات، ولا يُحطم المنظورات والعوالم، والعوالم الصغيرة الاجتماعية - الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء التعدد الصوتي: إنه يُدخلها إلى عمله"[٦].

مما يعني ذلك، انسلاخ الذات عن صاحبها! أن طاهر عوانة بوضعه الحالي الجديد ليس هو طاهر عوانة الهارب من الخدمة العسكرية، والمنفي في الرقة، إنه التحوّل في أعلى مراتبه السايكولوجية! وهو ليس تبدلاً جسديا بل تبدلاً ذاتيًا (وليس انفصاماً لأن الشخصية المنفصمة لا تعلم بما تفعله الثانية)، تبدل الذات في التفاعل والاتصال مع الآخرين والعالم، مما يسفر إمكانية تواجد هذه الذات في حضور الذوات الأخرى، ولكن في اختلاف الرؤية والفعل.

نستطيع أن نتعرف على الكيفية التي تصغي بها إدراكات طاهر عوانة المتغيرة للذات وهو بجانب مرقد النبي يحي، عندما يصرخ به:

- من أكون؟ ص١٨ الرواية.

هذه الجملة ، تجعل المتلقي يتساءل ، لماذا لم يقل "أنا أكون" بدلاً من "من أكون"، رغم أن جملة "أنا أكون" فيها من العمق الابستمولوجي والسايكولوجي الشيء الكثير، لقد وردت في سفر الخروج، عندما خاطب الله النبي موسى "اذهب وأنا أكون مع فمك وأعلمك ما تتكلم به" ٤ / ١٢، وبهذا التفسير نستطيع أن نجمع، الجملتين، التأكيد المطمئن: "أنا أكون" والشك المؤلم: من أكون؟"، ولكن ما دامت الأنا في وضعية التيه، يبقى التساؤل مشروعًا، وتبقى الإجابة قائمة، ولأن وَهْم وعي الذات متشبث بـ الأنا، يكون التيه مصيرها كما قلنا، "إن الوعي، كما يقول التحليل النفسي، "يقاوم" فهم نفسه، وقد كان يرفض أن يعرف نفسه في هذا الرجل الذي كان هو ذاته يلعنه. فمعرفة النفس هي المأساة

الحقيقية، وأما مأساة الوعي - مأساة الرفض والغضب - فتضاعف مأساة البدء، مأساة الكينونة أن يكون ما هو عليه"[٧]، وذلك لأن من شكّل وعي هذه الشخصية هي المرجعية الدينية، التي كان يمثلها الشيخ بركات بكل تخلفها وتحجرها وقبحها، فقد نقل الشيخ بركات للصبي المصروع طاهر عوانة ما يعرفه من معلومات خرافية، أسطورية مظللة، وهي بالأساس تتسم بكونها متطرفة، متحجرة، مشوهة، لينبثق منها الطويبي، بعد أن ادعى اتصاله بالخِضر، ومن ثم تقمصه للولي "أبو العباس الطويبي"، يبدأ بالتبشير بدين جديد، قائم على وعي مزيف ميتافيزيقي، ليس له أية علاقة بالواقع، مستخدمًا الأوهام السابقة على المعرفة، ولكن لولا الشيخ بركات لما كانت هذه الشخصية، فهو المعلم له في الأول ، والداعية / المُبشّر له إلى الأخير، في دروس الشعوذة والاحتيال على الفقراء باسم الخطاب الديني:

"وبين شفاء وشفاء أخذت الطويبة تصدق الشيخ بركات: طاهر عوانة يكلم سيدنا الخضر، سيدنا الخضر مسح على الجبين المحموم فطهّره وأبرأه. وعلى هون ألفَ طاهر عوانة أن يرى وجوهًا خائفة ومتلفعة لرجال ونساء آوته صغيرًا أو أنكرته ، تطوف بالبيت الذي تقدس، وترنو إلى السقف - ص ٨ الرواية " .

"ومثل عيني رملة يَصدُق الشيخ بركات: الماء ينقط من السقف، وربما اللبن. صوتٌ جليل يهتف بالناس الذين تكوموا قبل طلوع الشمس: هذا هو الكوثر الذي توعدون - ص ٩".

"ويقسم له أمام الناس أنه رأى سيدنا الخضر في المنام يطير بين الجبل والبحر هاتفاً: هذا رسولي إليكم - ص ٩ الرواية".

"أما الشيخ بركات فيبدل القربة التي أخفاها السقف بأخرى أكبر. وبدلاً من ثقب واحد للأولى يجعل للأخرى ثقبين - ص ١٢ الرواية".

بهذه الاحترافية في التدليس والخداع والغش والكذب على أهل الطويبة، امتلك الطويبي القوة والسلطة والأعوان، الذين يسميهم صادق العروضي

"الأنوار"، ويكبر نفوذه ويتعاظم، مع دينه الجديد، فَيصبح خطرًا على الدولة التي تحاول أن تأمن جانبه إلى خروج الاحتلال الفرنسي، لتتبدل اللعبة.

لقد قام الروائي نبيل سليمان ، في رسم شخصيات الرواية، في أدق التفاصيل الصغيرة، وإظهارها على حقيقتها المخيفة، من خلال دلالة الأسماء التي لعب عليها، حيث جعل الدال عكس المدلول، أي أن يأتي فعل حامل الاسم عكس الاسم المحمول، في دلالة مقصودة محسوبة: طاهر - مدنس، بركات - لعنات، صادق - كاذب. هذه العملية شملت الأسماء القريبة من الطويبي فقط، أما بقية الأسماء الأخرى فجاءت اعتيادية، ففي هذه التقنية السردية الرمزية المتسمة بالتداخل النقدي - الابستمولوجي، تكشف للمتلقي عمق التمزق في الوعي والازدواجية الوجودية، وسيطرة المعتقدات الغيبية التي تدفع الناس البسطاء للخضوع المطلق للطويبي وتنفيذ كل ما يطلبه منهم.

تنحصر أحداث الرواية، ما قبل الحرب العالمية الثانية، وإلى ما بعد انتهائها[٨]، ويمكن تقسيم الأحداث المتوالية في "أطياف العرش" إلى أحداث جرت قبل الحرب وأحداث جرت بعدها، ولكن لاستحالة مطابقة الوقائع الموجودة في الرواية مع أحداث الزمان التاريخي الفعلي، ما يحدث هو العكس تمامًا، لأن السارد وبقية الشخصيات الأخرى هم محض تخييل روائي؛ لذا "فإن جميع الإحالات إلى الأحداث التاريخية الواقعية مجردة من وظيفة تمثيل الماضي التاريخية، وهي موضوعة على قدم المساوة مع الأحداث اللاواقعية الأخرى، فالإحالة إلى الماضي، بعبارة أدق، ووظيفة التمثيل نفسها يتمّ إدراكهما ولكن على نحو تحييدي، مشابه للطريقة التي يصف بها هوسرل المتخيل ويحدد خصائصه، وبهذه الطريقة يمكن أيضاً إفراغ كامل نطاق الأدوات التي تفيد في علاقة الترميز أو التمثيل، واعتبارها عملاً من أعمال الخيال"[٩].

إن الإيديولوجية الدينية رغم اشتغالها بالأساس على الميتافيزيقيا وأساطيرها وعلى تكريس الخرافة، ستبقى مترابطة، ومتحالفة، ومتداخلة مع السياسة التي تشتغل على الواقع، نتيجة لذلك تنشأ الأحزاب الدينية - السياسية المتطرفة، وهنا

نرى أن لعبة الطويبي السياسية، قد تأثرت بازدواجية الشخصية الواقعة بين التمرد والخنوع، وبمواقف زوجته حورية، وبعض أعوانه، وموقفه الضبابي تجاه الحكومة والانتداب الفرنسي، وعدم استطاعته التوفيق في التعامل معهما، أدى به ذلك إلى أن يخسر الاثنين (ص ١١٣ ،١١٤ ، ١٢٤ ،١٢٥ ،١٣٥)، مما جعلت القرارات السياسية المتخذة من قبله تقع بين الحماقة والحكمة والذكاء:

"قال المحافظ:

- فرنسا الآن ضعيفة ياطويبي. أظنك تعرف ما يجري في أوربة. وكل ذنب يغتفر مهما عظم إلا ذنب واحد، ما يضرّ بوحدة البلاد واستقلالها لا يغتفر. تذكّرْ ما انتهى إليه الآخرون حين كان لفرنسا قوتها ، فكيف الآن وهي تشد الرحال؟

سأل الطويبي لهفان:

- من قال إني ضد وحدة البلاد أو ضد استقلالها؟

قال عبد الحليم آغا :

- كف إذن عن اللعب مع الفرنسيين. كف عن التطاول على سلطة الحكومة من هنا إلى حدود تركيا- ص ١١٧ الرواية" .

لقد عمل الروائي بقصدية على عدم استطاعة المتلقي، الإحاطة بأية شخصية، أو أخذ فكرة شاملة عنها، إلا بعد قيام المتلقي بقراءة متمعنة ،جدية، عميقة للنصْ كله ، عندئذ تتضح الصورة وتتبلور، لأن الصورة التي تُستنتج من ذلك، هي تكامل وضوح الصورة للشخصية الروائية من كافة الأبعاد: السوسيولوجية - السايكولوجية - السياسية - المعرفية، من هنا يجب "فهم الهُوية الإنسانية بوصفها هُوية سردية أساسًا، إنَّ نظرية السرد التاريخي، التي تطوّرت بعد الثمانينيات، ستسمح بتبنّي إجابة جديدة عن السؤال في كلّ فلسفة تأمّلية: من أنا"(١٠).

ومثال على ذلك، من الشخصيات التي كان لها حضور طاغٍ في الرواية وفي مسار الطويبي، وفي مسار السرد المتخيل، هي حورية المرهج، زوجته

الرابعة، اذ يفرد الروائي لها فصلًا كاملًا باسمها، وللنهاية نرى أن لحورية الكلمة المسموعة لدي زوجها، وتدخلها في اتخاذ القرارات المصيرية، والتصرف حسب هواها دون الرجوع الى أحد في أحيانٍ كثيرة (ص ١٢٦- ١٢٧- ١٢٨)، هي الحالمة القوية، بالإضافة الى بقائها عند الطويبي هي الأحب والأفضل والمدللة، عكس زوجاته الثلاث الأخريات: رملة الأرمنية، ناهي بنت ناصر ميمونة' غزالة بنت الشيخ ناظر، اللواتي يضلن في الظل ولا أي دور لهن بتاتاً، مجرد زواج مصلحة في تحقيق مآرب الطويبي، وللتمتع بهن كما أمر دينه:

"بدأت تضيق بامتلاء وركيها ونفور حلمتيها. ولم تلبث أن تكومت، تحت اللوكس وفي لجة النهر، تنتظر الرجل الذي نزل الهوينى محممًا مثل حصانه، وانقادت إلى كفّ لدنة حارقة، والحلمتان المنتصبتان تتعجلان شفتين وأسنانًا. نادى الطويبي بالناس أن حورية هو، وهو هي، ولا يكاد يخلو لهما البيت حتى تهصره بين فخذيها القاسيين، وتطلق شهيقه، فيلفظ الروح على صدرها، وينام - ص ٨٧ - ٨٨ الرواية".

ولكن حالما يختلف معها في الرؤية للوضع الذي هم فيه، واستسلامه للحكومة في تنفيذ الإقامة الجبرية في بيروت، تعلن العصيان والتمرد ضد سلطة الحكومة، وهذا هو السبب الذي يجعل فوكو يقول بأن كل علاقة سلطة يمكن أيضاً التحاور معها بصفتها إستراتيجية صراع، "إن كل إستراتيجية مواجهة تحلم بأن تصبح علاقة سلطة، وكل علاقة سلطة تميل نحو فكرة أنها يمكن أنها تصبح هي الإستراتيجية الرابحة، إذا ما تابعت خط تطورها الخاص في أن تكون معترضة بواسطة المواجهة المباشرة"[١١]، وخاصة إذا كانت المواجهة غير متكافئة بين الطرفين، مؤسسة حكومية تمتلك المال والأسلحة والعتاد والجيش مع فرد لا يمتلك غير الوهم والحلم، وَيبّشر بالميتا خرافة ويدعو لها!.

لقد كان القتل من نصيب مساعديه، وزوجتيه، فصادق العروضي، مهنته كانت: الحدادة والبيطرة وحارس في الطويبة، ثم الداعية، شخصية انتهازية،

وصولية، جشعة، مخادعة، فهو الذي يدبر قتل الشيخ بركات خنقًا، لكي ينفرد بأموال الضرائب والإتاوات المفروضة على الفلاحين، ولكنه يقتل على يد الطويبي بعدما يعلم بأن من عاشر زوجته الصغرى شهلا هو صادق وليس الفتى الخادم، بعد أن قتل شهلا تنفيذاً لأمر الطويبي ، وحورية تقتل بيد الطويبي الذي سيحكم بالإعدام.

لعل البعض يتساءل لماذا هذا القتل المجاني؟! هل هو تطهير لما اقترفوه؟ هل هي عقوبة؟ هل موتهم جاء تحصيل حاصل؟ "ولأن السرد التاريخي يمنح سلسلة من الأحداث الواقعية تلك المعاني الموجودة فقط في الأسطورة والأدب، ولذلك، بدلًا من النظر إلى كل سرد تاريخي على أنه ذو طبيعة أسطورية أو أيديولوجية، ينبغي أن نعتبره مجازيًا، بمعنى أنه يقول شيئًا ويعني شيئًا آخر"[١٢]، وهنا يأتي دور المتلقي في القراءة بين السطور، كي يكتشف الدلالات العميقة، وأن يجد لها أجوبة عن طريق التأويل المتعدد الحامل للمعاني المختلفة.

ولعل بعض القراء يتساءل، هل شخصية طاهر عوانة تمثل شخصيتين مستقلتين؟ أم شخصية واحدة؟ لقد اعتمد الروائي على المتخيل السردي في تركيب شخصية طاهر، أي على الواقعية السحرية التي تقوم على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورات الغريبة بسياق السرد، وهي بالأساس تستمد عناصرها من المتخيل، عليه تكون شخصية طاهر، شخصية واحدة، ولكن من خلال الحوار الداخلي، أو المنولوج، يظن المتلقي أن هنالك اثنتين، بينما السارد أو طاهر ذاته يعرف بأن الطويبي وطاهر هما واحد فعليًا في شخصية واحدة، ولكن بسبب الصفات التي يتصف بها طاهر من إحباط وتردد وضعف وعدم المواجهة، يرتدي قناع اسمه الطويبي، الذي يتمتع بصفات بالضد من طاهر، عليه تكون هنالك ذات حقيقية / خاتلة وذات وهمية / بارزة؛ لذا يبقى طاهر متوارياً وراء الطويبي، "فليس هناك شخصيات خارج الفعل، ولا فعل مستقل عن

الشخصيات"[١٣]، شخصية واحدة وفعل واحد ، لكن هناك صراع سايكولوجي ما بين النكوص والتغيير داخل الشخصية:

"قال طاهر:

- نفسي يا سيدي تنخلع من بدني مثل السيخ. الأرض تهتف بي يا سيدي: لا مرحباً بك ولا أهلاً. كنتَ أبغضَ من يمشي على ظهري، والآن وقد وليتك فانظرْ.

طوّح الطويبي به صارخًا:

- وعما قليل يوكل بروحك ثلاثماية شيطان ليس فيهم من لا يبصق في وجهك. عما قليل تطويك حفرتك حتى يخرق كل ضلع فيك أضلاعك كلها، وينفتح عليك باب للنار يهمي بقيحها ولهبها، وهذا أهون الجزاء.

نبحَ طاهر :

- أه يا سيدي. أعلم أعلم.

وزحف من الفراش إلى وسط الحصير منادياً:

أين أنت الآن يا طاهر عوانة؟

تربّع طاهر على طرف الحصير. سُرّ الطويبي وقال برقة:

- اقتربْ. لا تخفْ بعد الآن . ما زال الحساب بعيداً . ص ١٩ – ٢٠ الرواية".

انظر هنا بتمعن عندما يقول لقرينه "والآن قد وليتك فانظرْ"، ولاه على ماذا؟ يكشف هذا المقطع عن حوار يتسم بالمكاشفة والحساب، اي العمل على طمس فعل طاهر القديم، لاستحداث فعل مغاير مختلف.

ومن خلال قراءتنا لرواية "أطياف العرش"، نعثر على دلالات كثيرة فيها، تتنبأ بظهور التنظيمات الإسلامية المتطرفة ، مثل داعش والنصرة.

الهوامش والإحالات

(*) رواية أطياف العرش-نبيل سليمان، منشورات الاختلاف / الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ٢٠١٠.

١- ليندا هتشيون - ما وراء القص: السخرية والتناص مع التاريخ، ترجمة: أماني أبو رحمة، المجلة الثقافية الجزائرية ٦ / ٢٠١١.
الدراسة فصل من كتاب "جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة" مجموعة مؤلفين. ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع .دمشق - سوريا، ٢٠١٠.

٢- م .ن.

٣- جان غروندان - التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ٢٠١٧، ص ٨٤.

٤- برندا مارشال - تعليم ما بعد الحداثة: المتخيل والنظرية، ترجمة وتقدم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١١٧.

٥- جان غروندان - التأويلية. ص ٩٣.

٦- ميخائيل باختين - الخطاب الرّوائي، ترجمة: د. محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٢٢.

٧- بول ريكور - صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة د، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٥، ص ١٩٥.

٨- كانت الحرب العالمية الثانية قد ألقت بظلالها على العالم آنذاك، ودخلت قوات الحلفاء في حرب مع قوات المحور، وشهدت سوريا صراعا بين القوات الفرنسية التي كانت تابعة لحكومة فيشي (الموالية للألمان) وقوات حكومة الجنرال ديغول (المتحالفة مع الحلفاء) حيث تمكنت القوات المتحالفة من إخراج قوات فيشي من سوريا في يوليو/ تموز ١٩٤١، وعلى إثر ذلك أذاع (ديجول) بيانه الشهير الذي وعد فيه سوريا ولبنان بالاستقلال وحق تقرير المصير.

وبناء على ذلك، أجريت عام ١٩٤٢ انتخابات نيابية فازت فيها الكتلة الوطنية، وفي أغسطس/ آب ١٩٤٣ انتخب شكري القوتلي رئيسا للجمهورية السورية، وتألفت حكومة جديدة برئاسة سعد الله الجابري. ومع اقتراب الحرب العالمية الثانية من نهايتها، حاولت فرنسا أن تعيد سيطرتها الاستعمارية على سوريا، فاندلعت الاضطرابات في كافة أنحاء سوريا، وواجهت فرنسا الاحتجاجات بقوة مفرطة، مرتكبة مجازر ضد المدنيين.

ورغم توالي الأحداث صعودا وهبوطا، إلا أن القدر حمل لسوريا بأيدي أبنائها الكثير بعدها، حيث تتويجا لنضال طويل مليء بالتضحيات، خرج آخر جندي أجنبي من الأراضي السورية في ١٧ أبريل/ نيسان ١٩٤٦.

٩- بول ريكور - الزمان والسرد: الزمان والسرد ج ٣، ترجمة : سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٦، ص ١٩٠- ١٩١ .

١٠- جان غروندان – التأويلية، ص ٩٢ .

١١- برندا مارشال – تعليم ما بعد الحداثة، ص ١٥٣ .

١٢- هايدن وايت – محتوى الشكل : الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة د نايف الياسين، مراجعة د فتحي المسكيني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة – البحرين، ٢٠١٧، ص ١٢٠.

١٣- تزفيتان تودوروف – مفهوم الأدب، إعداد وترجمة: د . منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ٢٠١٧، ص ١٠٣.

الفهرس

مدخل..... ٥

تغريبة السواد في الوقائع السود دراسة في رواية نص "السواد الأخضر الصافي"..... ١٥

أزمنة السيرة المتداخلة في ذاكرة النص والجسد..... ٣٣

تاريخية السيرة الذاتية في سردية المتخيَّل المؤوَّل..... ٤٣

تحولات حداثية السرد في المتخيَّل التراثي..... ٥٥

واقعية المتخيَّل السردي في التاريخ المؤوَّل..... ٦٥

اللعبة السردية في متخيلة المتلقي والنص..... ٧٥

تقنيات السرد وتنوع المرويَّات في رواية "ليل علي بابا الحزين"..... ٨٥

جدليَّة الذاكرة في سرد السيرة..... ٩٧

النص المختلف في حفريات الموروث الديني والذاكرة المستفزة "لوسيفر الضمير السري للإنسان"..... ١٠٣

تمثلات الحفر السردي في المتخيل التاريخي..... ١١٥

هل هنالك إشكالية عندما يستعين، أو يستعير، أو يستلهم، الروائي من التاريخ الأحداث والشخصيات؟ نعم أعتقد ذلك؛ لأنه يحاول بقدر الممكن أن يطابق هذه الاستعارة بالواقع اليومي، عن طريق الرمز، والفنتازيا، ومزامنة الحدث مع الآني، وذلك بالاشتغال على المتخيل في تداخله مع التاريخ والتلقي، ولا نقوم بتأسيس المتخيل، أي "لا نعني بتأسيس المتخيل انطلاقًا من الواقع، إننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه، فالمتخيل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع"، وأن السبب في لجوء الروائي إلى التاريخ، هو الابتعاد كليًّا عن الحاضر، (وذلك بدمج الماضي بالحاضر)، والابتعاد عن المباشرة في السرد، وذلك بأسطرة الواقع؛ لذا يذهب الروائي إلى الترميز والاستعارة والإحالة في سرد الأحداث، عندئذ تتأسس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ في النص الأدبي، مطروحة بحوارية أمام المتلقي الواعي بدوره كمساهم في العثور على أي معنى من النص - الروائي، بمعنى أن النص أصبح محكومًا بالمثلث: المتخيل - التاريخ - المتلقي؛ لأن مؤلف "الميتا رواية" يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما لو كان حقيقة، وإنما يضطلع بدلًا من ذلك بدور فعَّال، إنه ينتج الماضي، مشاركًا، ومسائلًا، ومستجوبًا. لكن، هنا يبرز لنا سؤال عن مدى الحدود التي تفصل بين مكونات المثلث، وعن مدى تداخلها واستيعابها للآخر، وعن كيفية اشتغال كل واحد منهم، وتفاعله، مع الواقع المسرد عنه، من خلال العلاقة بين مكونات السرد الروائي: الخيال - التاريخ - الواقع؛ وذلك للكشف عن عمق التفاعل بين هذه المكونات والمتلقي، فالخيال "يعيد تشكيل تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيته وحدها، أما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار التي أبقاها".

اللوحة للفنان: عمر جهان
تصميم الغلاف: سمير درويش

ISBN# 9789779127705
6 221149 063259

٢٠
جنيهًا

الهيئة المصرية العامة للكتاب