اصطناعُ الذّاكرةِ المُضَادة
ما وراء السّرد التّأريخي في الرّوايةِ العربيّةِ ما بعد الحداثية

أ.م.د. خالد علي ياس

في البدء:

تحتل الذّاكرةُ مركزا مهما، في ميكانزمات الوعي السّردي للكاتب، كونها المنجم الذي تُصنَع منه الحكايات الجديدة، بحثا عن عوالم مغايرة تنمُّ عن خزين متصاعد من اللحظات المفترضة، في استعادة الصلات بين ما كان وما يمكن أنْ يكون، حيث الرّاوي/السّارد يتفانى في مخادعة الزّمن؛ لغرض إعادة صوغه ماضيا وحاضرا ومستقبلا أي صوغ ذاكرة الكتابة جماليا، ليستحيل السّرد معها إلى زمن مستعاد، تتجلى منه فرضيات الحكاية؛ لذا تستغل الذّاكرة المصطنعة بطريقة منهجية موارد الكتابة كونها لا تعتد باستحضار الوقائع فقط، بل تشدد على الانتقال من وعي الواقع، إلى وعي ما فوق الواقع ، بعد أنْ أنتجتْ أشكال الرّأسمالية لما بعد الحداثة ، بنًى مُغايرة من ثقافة فقدان الذّاكرة[1]، فأصبحتْ ـ الذّاكرة ـ (مُصْطَنعة) أكثر مما هي (مُمَثلة) كونها تنتج مكوناتها السّردية، اعتمادا على العلاقة الدّينامية بين هذين المستويين، لتشكل الحدث ـ واقعيا/فوق واقعي ـ بعيدا عن جذوره القريبة من الذّهنية الرتيبة ، فتغدو ما بعد حداثية ، من منطلق أنّها تشكك بالأنساق الفكرية الكبرى التي تغذتْ عليها الرّواية طويلا.

وبهذا يتأكد أنّ النّزوع النّقدي للخطاب الرّوائي المعاصر، يحتم استقصاء العلاقة بين مقولات مأسسة هذا الخطاب معرفيا، وهي تتبنين على شكل (إدراك جماعي/وعي ذاتي) مكوّن لـ (ذاكرة مُنتجة) تعمل على إنشاء (حدث مُسْتَرجَع أو متوقع حدوثه) مغاير للحدث الممثل بوصفه نسخة مصطنعة مغايرة لزمن الحدث الحقيقي، يعتمد في بنائه على نظام معرفي للأشياء التكوينية للرواية، فالكتابة هنا تعتمد على مستويات من الافتراض، منطلقة من الحدث بوصفه (وعيا) ثم بوصفه (متخيلا) ثم بوصفه (ذكرى)، وهي جميعا مرتبطة بثلاثة أنماط من الذاكرة، (ذاكرة ذاتية) ذات طابع سايكولوجي، و(ذاكرة جماعية) ذات طابع سوسيولوجي، و(ذاكرة أدبية) ذات طابع ثقافي، يَعملْنَّ معا على تكوين كتابي مغاير للمألوف من يقينيات ومفاهيم ومعارف، يتمثل بنمط (ذاكرة

[1] ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع) : 347 .

مؤلفة) حيث الانتقال من ذكرى إلى أخرى عن طريق التّداعي، فالسّردُ ذاكرة تتموضع مع الكتابة لإعادة صوغ الحقيقة بشروط اصطناعها لـ (ذاكرة مضادة لما فوق التأريخ)، ذاكرة تنفي قوانين التأريخ الحقيقي لكي تنتج قوانينها وتأريخها الخاص بها.

وعليه يتحدد مفهوم (الذّاكرة المضادة counter memory) كما تحدده (برندا مارشال) تأثرا بمشروعي (ميشيل فوكو) و (ليندا هتشون) ، بأنّه ((سيرورة لقراءة التأريخ ضد ميله الفطري والاضطلاع بدور فعال معترف به في تأويل التّأريخ ، عوضا عن مجرد الاكتفاء بدور المعاينة السّلبية، إنّ الذّاكرة المضادة تعترض التأريخ ولا تكتفي بتسجيل وقائعه؛ وهذا الاعتراض، تحديدا، هو دور الأدب ما بعد الحداثي، الذي أطلقتْ عليه ليندا هتشون " الميتا رواية التأريخية "))[2]، ولكي تكون الذّاكرة المضادة مدلولا مفترضا مفارقا لدلالة الواقع ، أردنا بها هنا الاصطناع لا التّمثيل لنقل ذاكرة السّرد إلى مرحلة ثالثة ، بعد مرحلتي تقديم التأريخ وتمثيله أو حتى الاعتراض عليه كما يرى فوكو و هتشون ، فالغاية هنا مرتبطة بماهية اصطناع الزّمن نفسه وتقديمه على أنّه تأريخ خاص بالحدث الرّوائي، من خلال العمل على التّصور الميتافيزيقي له ـ الزمن ـ بكسر قوانينه الواقعية وإنتاج أخرى متوائمة مع واقع النّص، وهو ما يتناغم تماما مع مفهوم (ما وراء الرّواية التّأريخية historiographic metafiction)، من خلال تكوين ذاكرة أدبية خاصة ، بعالم متخيل مغاير في قوانينه التي انتقلتْ من الواقع إلى (ما ـ فوق الواقع) ؛ بسبب أفول العلاقة بين الدّال والمدلول واعتماد نمط من الخيال المعاصر للنص الرّوائي، يجتهد لإثبات مشروعية اختفاء التأريخ بتكسير قوانينه المباشرة، مما حفزه ـ النّص الرّوائي ـ للانتقال إلى فعالية جديدة يغدو الزّمن إثرها مجرد صورة مقدمة وليس الزّمن كما هو بمنظومته المعهودة ، صورة أخرى متولدة عن صور مغايرة مذابة في (ذاكرة المؤلف)، تقترب تارة من الواقع المعاش وتبتعد عنه تارات كثيرة، حتى يتداعى في ضوء ذلك الاعتيادي والسّائد حد الانمحاء النّهائي، لغرض إعادة صوغ الواقع غاية بمحوه .

بيد أنّ الإشارة السّابقة إلى (الذّاكرة الأدبية) توجب تحديد تأريخ علاقة الرّواية بهذه الثيمة؛ لما لذلك من تأثير في تشكيل ذاكرة النّص الرّوائي، ولعل رائعة مارسيل بروست(البحث عن الزمن الضائع) هي المثال الأرسخ في تأريخ الذّاكرة الثقافية الغربيّة لتصنيعها نمطا من السّرد، يعيد إنتاج الماضي بالانتقال من الذّكرى الإرادية إلى الذكرى اللاإرادية القادرة على استعادة الذّاكرتين، الذاتية والجمعية للمبدع وصهرهما في منفى

2 تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية) : 195 .

الخيال الجامح ، وصولا لنمط من الأحداث المفترضة التي تبنى عليها الحكاية، وهي صوغ إبداعي تكرر عند آخرين مثل ماركيز في(ذاكرة عاهراتي الحزينات) التي اعتمدتْ الذاكرة الذّاتية للإيروس.

أما الرّواية العربيّة فقد تشكلتْ ذاكرتها الثقافية نتيجةً للتحولات الكبرى التي أعقبتْ الاحتكاك بثقافة الآخر ، فضلا عن تفاعلها الحيوي مع الموروث العربي الحكائي بوصفه ذاكرة ثقافية موروثة ، وقد عمدتْ إلى تشكيل ذاكرتها انطلاقا من هاتين الثقافتين معا، كما في نصوص مثل: (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ باعتمادها رؤية سحرية لذاكرة الرحلة العربيّة ، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح باعتمادها أسلوب طمس الذّاكرة عن طريق التّذكر والنّسيان، و(عائد الى حيفا) لغسان كنفاني التي شكلتْ بعدا أيديولوجيا للذاكرة ، فضلا عن روايات أخرى اعتمدتْ المدينة والتّراث وثقافة الجريمة في إنشاء ذاكرتها مثل: (شارع الأميرات) لجبرا إبراهيم جبرا، و(سيرة مدينة) لعبد الرحمن منيف ، و(كتاب التّجليات) لجمال الغيطاني ، و(هشام أو الدوران في المكان) لخيري الذهبي، و(ضائعة في دهاليز الذاكرة) لآية ياسر وغيرها الكثير.

ومع أنّ هذه النّماذج تبنتْ رؤية التّأريخ بوصفها رؤيتها للعالم ، بتمويه الماضي بالحاضر انطلاقا من عنصرين أساسيين هما (الزّمن) و(الذّات) كونهما عنصرين حاسمين في الذّاكرة[3]، إلاّ أنّ الرواية ما بعد الحداثية لدينا ، بدأتْ تتعامل مع الأمر بشكل مغاير يغادر منطقة استرجاع الذّكرى المباشرة إلى منطقة تصنيع زمنها من جديد ، على وفق تحولات الرّؤية المعرفيّة للنص المعاصر، أي نقل الاستفهام الوجودي: (ماذا حدث؟) إلى استفهام معرفي يتعلق بصعوبات معرفة: (ما كان قد حدث؟) و(ما يمكن أن يحدث؟)، بمعنى أنّنا تحت تأثير المعاصرة نتعامل مع نصوص مخادعة تغادرها رجاحة العقل التّنويري، كونها تجد الواقع مشروطا بالزّيف والافتراء، فهي تنتج عالما مفترضا يصطنع الحقيقة ولا يعمل على نقلها، فكيف يمكن أنْ يصطنعَ الرّوائي ذاكرةً مضادة لحكايته؟

. الزّمنُ المُستعادُ (إعادة صوغ الماضي):

لقد وجد الفيلسوف الجمالي (هيغل) أنّ الأشكال المثالية للإبداع متعلقة بعصر الأسطورة ، لذا فإنّ سواها متعلق بحاضره عن طريق الاصطناع، وهو أمر لا يتم ما لم تتحقق المتغيرات؛ بسبب العودة إلى الماضي من خلال الانتماء إلى الذّكرى التي تغلف تلقائيا الطباع والأحداث والأفعال برؤية كلية ، طامسة بذلك ظاهرة الجزئيات الخارجية

3 ينظر: الذاكرة في الفلسفة والأدب : 152 .

والعرضية (ذكريات تأريخية)، فالتأريخ والنّص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد . كما تؤكد التّأريخانية الجديدة . لذلك يتوجب قراءة النّص من منظور ظرفيه التّأريخي والثّقافي، لتحديد الزّمن النّصي وصولا إلى نصيّة التّأريخ، في غياب الشّاهد المادي على العصر[4].

لذا فمادية الرّواية تتعلق بطبيعة صوغ واقعها، ذلك الواقع المأزوم الذي جعل منها نصا هجينا يتلمس حداثته شكليا؛ لأنّ منظومته الاجتماعية تعيش نكوصا معرفيا جعلته يقتات على المؤجل ويلتمس حريته في فضاءٍ مكبلٍ بسلطة تأريخية، لا تقبل الذّاكرة كما هي بل تدعو ضمنيا لاصطناعها بعيدا عن الحقائق المجردة، وبهذا يتحفز الوعي المبدع لكي يخترع حكايته المغايرة ليقينيات هذه السّلطة مولدا الفارق ، ولكنْ على وفق رؤية معاصرة تنطلق من فكرة أنْ لا يُفهم الماضي من خلال الحاضر، إنّما اعتمادا على تشكيله الخطابي الخاص ومنظوره، أي بطريقة (فوكو) التي تؤكد تخليص التّأريخ من صورته القديمة، التي تجعل منه وثائقَ لاستعادة الذّكريات، والعمل على منحه مركزية أكثر في حفريات المعرفة، لكن بتشكيل خطابي يذهب لما وراء معقولية الزّمان والمكان، وهذا أمر أكد عليه (بودريار) كثيرا، لكنْ برؤية متطورة أكثر في وعي سلسلة تحولات الواقع التأريخي، عندما وجد أنّ التأريخ ما هو إلاّ سيناريو ماضٍ، احتلتْ الفنون ولاسيما السّينما مكانة التّعبير عنه، كونه اندمج فيها بشكل هائل، فتفككتْ بذلك مرجعياته المركزية ، واحتضر الواقع بعد انفتاحه على عصر الاصطناع[5].

ولو تتبعْنا هذا التّحول الخطير في النّزوع لمفاهيم التّأريخ، من خلال الخطاب الرّوائي العربي ما بعد الحداثي، وجدْنا أنّه واعٍ بتحولاته المعرفيّة ، نحو جمالية ما وراء سردية الزّمن المصطنع، الدّال على تأريخانية حقيقية أو منسوخة عنها، بهذا الإدراك تستعيد رواية (آخر الملائكة) للروائي فاضل العزاوي زمنا من تأريخ العراق الحديث، محاولة إعادة تصنيعه بما يتناسب مع سحر الأسطورة التي ينتجها المجتمع المقيد بشتى أنواع الرّفض والعدمية، إذ ينطلق السّارد العليم بسرد موضوعي وتبئير خارجي من مكان محدد، هو محلة جقور في مدينة كركوك، مُرصعا هذا السّرد بأحداث وشخصيات شديدة المحليّة ، تمثل القوميات المختلفة هناك تأريخيا، إلاّ أنّ حياة هذه الشّخصيات بما تنجزه من أفعال ليستْ نتاج ذاكرة حقيقية بتفاصيلها جميعا؛ لأنّه يشدد على كسر

[4] ينظر: دروس في الاستطيقا(مج1) : 227 . مدخل في نظرية النّقد الثقافي المقارن : 54 وما بعدها.

[5] ينظر: حفريات المعرفة : 8 ـ 9 . المصطنع والاصطناع : 99 ـ 100 .

هذه الحقائق بما هو سحري شعبي مصطنع في ذاكرة تأليفية أُذيب فيها الذّاتي مع الجمعي، حينما يجتمع السّاخر مع المدهش، والنّقدي مع الدّرامي، من خلال استعادة مرحلة تأريخية ممثلة بالمَلَكيّة، ومع هذا الانتقال الذي لم يعدْ الواقعُ الحقيقي مجاله، تلتقي مجموعة مغمورة من النّاس الاعتياديين بالملك لغرض حل مشكلة مقبرة المحلة ، التي أرادتْ السّلطة شق طريق عبرها، بثيمة تذكرنا بذلك الصراع، عندما أراد الإقطاعي الملكي شق الطريق وسط مزارع القطن، في رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي: *((ما كاد النّاس في محلة جقور يسمعون بنية البلدية في شق طريق عبر المقبرة القريبة، الواقعة في المصلى، حتى اتصلوا بخضر موسى طالبين إليه التّدخل لوقف هذا الانتهاك الفظ، والتوسط لدى المتصرف أو حتى الملك))*[6].

فمن هذا الحدث البسيط ينفتح النّص على تأريخانيته، باستعادة ذاكرة واصطناع أخرى، بالعودة إلى الأحياء الشّعبية وبروح ملحمية ساخرة قريبة من منيبية باختين، حيث جنون الانقلابات السّياسية، إلى جنب الخرافة المُصطنعة شرقيا من الدّيني والسّياسي والاجتماعي ، فالملك بجنب الصّعلوك، والأجساد المقدسة بجنب المدنسة، والغائب المنتظَر بجنب الحاضر المحتضِر، والنّص في ذلك كله يركز على الأوهام والخيال، في رسم الاتصال بالأشياء لاختلاق بنية اجتماعية مغايرة في علاقتها مع الواقع، مما يولد ذاكرة سردية مصطنعة تقتات على النّظم المرجعية جميعها، مولدة بذلك نظاما سيميائيا المقصود منه استبدال السّائد(الدّال)، بعلامات إجرائية معبرة عنه (المدلول)، بمعنى أنّ الأحداث في الحاضر، تتواصل معرفيا مع آلية استعادة بعضها من الماضي، كون الزمنان وسيطين بين الوعي والاستشعار، فالذّاكرة لا تنتج موضوعاتها وتنظمها على وفق نسق من العلاقات المعروفة، بل على وفق دمج تجارب مختلفة، للوصول إلى تجربة مجازية في الحاضر السّردي، وحقيقة الأمر أنّه جزء مركزي من ميكانزمات تشكل الذّاكرة الإبداعية؛ كونها لا تسترجع الماضي في الحاضر بنمط سايكولوجي، وإنّما تستعيده بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للزمن المستعاد ، فالواقع الجديد ـ النّص ـ ليس مصنوعا من حقائق، بل من خيارات وسيناريوهات عالم أُختلِق بواسطة اللغة فماتت الحقيقة فيه، ثم يجري إبقاؤه متماسكا من خلال مجازات ومعانٍ، من منطلق أنَّ

6 آخر الملائكة : 121 .

ما بعد الحداثية لا تؤمن بصنع التأريخ واستعادة مجرياته، إلاّ من خلال اختلاق حكايات مغايرة يمكن الذوبان فيها، بعيدا عن ضجة الواقعي والحقيقي[7].

ولعل ذلك ما تحقق في النّهاية السّحرية، التي خُتمتْ بها تحولات التأريخ في هذه الرّواية، عندما عاد الغائب المنتظر خطأً ـ برهان عبد الله ـ تحت أنظار المغيبة أصواتهم وبحضور رمزي لجيش ياجوج وماجوج، حينها تحولتْ يداه إلى جناحين هائلين، ليرتفع ويغيب عاليا في السّماء، فكانتْ دلالة الذّاكرة المصطنعة محددة في ذلك الخواء المعرفي، الذي يكوّن مآسي الإنسان العربي ودرجة انفصامه العقلي والرّوحي، في سردياتنا التأريخية الحديثة، وهو ما دلّ عليه أيضا تمثيل الحكاية، الذي جمع في وحدة سردية، شكلين ورؤيتين متناقضتين تجمعان بين الوعي ونفيه *((كان وحيدا وكان الجنود يتقدمون صوبه شاهرين حرابهم، فقال بحزن:" لا يمكن أن أموت لا أستطيع أن أتصور نفسي ميتا حتى إذا كان العالم كله قد انتهى" ... رأى عيونهم المدورة المغسولة بالدم ، تتقد وتنظر في عينيه، فرفع يديه عاليا، مثل رجل يتأهب للموت، إذ ذاك وكان قد فقد كل أمل في النجاة ، رأى يديه تتحولان إلى جناحين هائلين، ضرب بهما الهواء فارتفع عاليا محلقا في السماء وغاب))*[8].

غير أنّ هذا الانفصام كان حاضرا أيضا، في مجاز نصوص أخرى مثل: (كراسة كانون) للقاص والرّوائي محمد خضير و(السواد الأخضر الصافي) للروائي عباس عبد جاسم، من خلال محاولة البحث في (ما حدث) ومحاولة تصنيع أحداثه نحو(ما يمكن أنْ يحدث)، فإذا كانتْ الذّاكرة التّقليدية تستعيد الماضي صورا ومعانيَ، فإنّ ذاكرة نصوص ما بعد الحداثية تفترض صورا تغاير بها هذا الماضي، بحثا عن إمكانية الحدوث في خيالات فوق واقعية ترغب دائما في محو ما دونها، لكي لا تجرد هذه الصور، من محسوسها للمعنى الكامن في الحاضر والمتطلع إلى المستقبل، مع عدم إنكار أنّ نسخ الذكريات عن التأريخ الأصلي، لا يقدم التفاصيل كما هي، وهنا تكمن المغايرة، فـ (كراسة كانون) لا تستدعي الماضي، بوصفه حربا بل تعمد على أنْ تروي نصا مفترضا مركزيته أحلام فنيّة لـ (غويا وبيكاسو)، لتكون الرّواية دالة بذلك على أنّ حرب الخليج غير واقعة

7 ينظر: الخيال(مفهوماته ووظائفه) : 45 . عصر الوصول (الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة) : 258-260 .

[8] آخر الملائكة : 372 .

فعلا ـ كما أكد بودريار في مقاله الشهير ـ كونها مفترضة خالية من المواجهة الحقيقية، فهي مجرد *((مكعب بانورامي لمدينة عراقية))*[9].

فاختفاء الواقع يتحقق في الرّواية نتيجةً لحتمية غياب العلاقة المباشرة، بين الدّال (النّص/الذّاكرة) والمدلول (الصورة/الحرب)، جراء مضاعفة فعالية الأحداث بما فيها، من واقع تأريخي وسوسيولوجي، وتصييرها إلى لوحة تكعيبية تختلط فيها أدوات الحرب وأشياؤها، بين التّأريخين النّازي الألماني والرّأسمالي الأمريكي، فليس الواقع كما هو ما قدمتْه الرّواية، ولا هو صورة عنه، بل هو صورة صنعها السّرد، عن صور أخرى هي بدورها مُصَنعة من ذكريات، مؤلفة من الجماعي والذّاتي والثّقافي معا، فغدتْ نسخة ثالثة مختلفة *((تنهض رسوم الكراسة عندما تدلهم الليالي...كنتُ على الأرجح أتحرك على سطح مدينة أُنتسختْ صورتها من ذاكرة المدن السومرية، مركبة من خيال بيكاسو المكعب أو حلم غويا العقلي المتعدد السطوح))*[10].

فاصطناع الذّاكرة، هنا، صوغ مموه عن ذات ذائبة معرفيا وثقافيا في وعي جمعي، أنتجه الوهم وفنتازيا الواقع المرير، صوغ مقدم على هيأة (سرد نرجسي) يحاكي أسلوب الميتا سرد التأريخي (historiographic metafiction)، سرد جربه إمبرتوإيكو في (اسم الوردة)، وصنّع به جمال الغيطاني تأريخ القاهرة في (رسالة البصائر في المصائر)، ثم عمد محمد خضير في هذه الرّواية إلى إدراجه بصورة ومعنى مغايرين ومنفتحين على تداخلات نصيّة، لا تتبرأ من الماضي لكنّها تعمد إلى إعادة صوغه وافتراضه من جديد، من منطلق أنَّ هذا النّمطَ من القص يبدي عناية فائقة، بالأسس الفوتوغرافية المدمجة مع الحقائق، لإنتاج نوع كتابي مفارق للواقع المباشر[11].

فالرّاوي يحتل مركز العملية السّردية بوصفه ذاتا يتحقق تبئيرُ النّص من خلالها، ليغدو صوتا يسرد نصا متداخلا أكثر، مما يسرد أحداثا متلازمة بحثا عن حبكة ما، وقد توضح ذلك من البناء الفني للرواية، فقد تخلتْ عن إطارها السّردي بشكل منفتح متعدد المراكز المعرفيّة، يسردها من الداخل راوٍ/علوان يصعب مفارقته عن ذات

---

[9] كراسة كانون : 9 .

[10] نفسه : 9 .

[11] ينظر: المصطنَع والاصطناع : 17 . ومما تجدر الإشارة إليه ، أنّ مصطلح (historiographic metafiction) ، إحدى أهم القضايا التي توصلتْ إليها الناقدة الانكليزية ليندا هتشيون ، في ضمن بحثها عن الرّواية ما بعد الحداثية ، التي تعتمد في سردها على إشكالية صُنْع القصص والتأريخ . ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة : 360 . سياسة ما بعد الحداثية : 111 وما بعدها.

المؤلف؛ لذلك تأخرتْ معرفته إلى نهاية رواية النّص (فصل ذات الأثافي)، إذ نتعرف عليه وعلى شخصية(ز)الشّابة،

وهما في طقس كرنفالي لإعداد وليمة، يتوهم متلقيها بين واقعها وكونها مشهدا مستلهما من إحدى الجداريات، وهذا ما يحيل واقع/تأريخ/ماضي النّص الرّوائي، إلى ذاكرة مصورة متخيلة وهميا، من حياة مقموعة بفعل الحروب والحاجة الاقتصادية، وهي تجرب تأويل الوجود عزلا عن الواقع المباشر، مما يجعلها نمطا معرفيّا معاصرا اعتمده الأدب لأنَّ *((قصدية الخيال تتجه نحو الوهمي، القصصي، غير الحقيقي وغير الواقعي، والممكن واليوتوبي [بينما] قصدية الذاكرة تتجه نحو الحقيقة السابقة ، الواقع السابق))*[12].

وبهذا يتحقق اصطناع الذّاكرة كون النّص الرّوائي، لا يلتفتُ إلى الزّمن المستعاد من الواقع، بل يعمل على إنتاج مسودته الخاصة ، لكي يُماهيَ بين المُنتج والمُستعاد، والوهمي والحقيقي ، والمتخيل والتأريخي، حيث التداخلُ النّصيُ والانشغالُ بذاتيته وانعكاساته الفنية؛ لهذا يتحقق التأريخ/الواقع ـ الحرب العالمية / حرب الخليج ـ بوصفه أمرا مفترضا رغم دلالته الحقيقة، لأنّنا لا يمكننا إدراكه، إلاّ من خلال اصطناع الحركة، التي بها يتحول النّصان/اللوحتان ـ لوحة الغورنيكا لبيكاسو، ومجزرة في كوريا لغويا / كراسة كانون ـ إلى صورة حاضرة تُصاغ بها الأفعال، والمخيال السّردي من جديد، فتَذَكُر حدث تأريخي بهذا الأسلوب، لا يعني استرجاعه المباشر، أو حتى انفصاله التّام عن الواقع، إنّما يعني إعادة إنتاجه وتصنيعه بنمط فوق واقعي، لا يُقَدَم على أنّه معطيات غائبة ، بل يقدم بوصفه معطيات حاضرة أو مصطنعة عن الماضي[*]، الأمر الذي تعمدتْ الرّواية تكراره على مدى صوغ التّداخل لبؤر النّص المختلفة[13] *((" غويا هو الذي ودع عالم (المايات) الجميلات في الساعة نفسها التي قصفتْ بها الطائرات مدينة بغداد بالقنابل*

---

[12] الذاكرة ، التأريخ ، النسيان : 34 .

[*] يجد النّاقد والرّوائي عباس عبد جاسم ، أنّ واقعية السّرد قد انعدمتْ تماما في (كراسة كانون) حتى تلاشتْ الحدود بين الواقع والوهم ، وهذه نتيجة صحيحة مع اعتراضي الكبير على كلمة (تماما) ؛ لأننا لا يمكن أن نخفي الواقع تماما بل نتتبع أثره في إنتاج فوق واقعي يتناسب مع نصوص المعرفة ما بعد الحداثية المنتجة بفعل العوالم الرقمية والتكنولوجية ، وهو بهذا لم ينعدم تماما ، بل تحولتْ صورته مع تحولات المجتمع ما بعد الصناعي ، كما أقر بذلك مفكرو ما بعد الحداثة مثل ليوتار وبودريار ، وهذا ما يوحي بموت الواقع . ينظر: ما وراء السرد ـ ما وراء الرواية : 79 .

[13] كراسة كانون : 17 ، 24 ، 118

عام 1991، هو الذي سأتكلم بأحلامه،أحلام العقل والجنون "..." الرسم يتجاوز الحياة ، والواقع يطيع إرادة الرسم ، ليت هذا يحدث في الكتابة ، فينقذف الكاتب إلى خارج نصه.متى يحدث أنْ يكون النص مكعبا،مركبا،مرسوما بأكثر من وجه؟متى ينعكس الكاتب في كتاباته كما ينعكس الرسام في رسومه؟إني أدع هذا يحدث لي كي انعكس في شخصياتي...كي أنقذف معها إلى سطح من سطوح المكعب الواقعي " ... " اخترعتُ شخصيات تصعد من السطح السادس لمكعب المدينة إلى سطحه الأفقي الأول...لم أستعمل في كراستي مواد تلصيقية (طائرة،قطارا،برجا،فرنا،تمثالا،ملجأ...) لاعتراض السرد بوثائق تأريخية أو الإيهام بحقيقتها الواقعية،فقيمة الحقائق السردية تنمو من خامة الحلم المرئي في مساحة تخطيطية وهمية)).

فهنا يتحول الواقع التأريخي الحقيقي ، إلى مجرد إنتاج فني مُصَنَّع، بعيدا عن جذوره، ليغدو سطحا تكعيبيا مُتجذرا، في الذّاكرة الذّاتية للراوي، وهو يذكر المتلقي دائما بحلمه الوهمي لواقع مغاير، عندما تتحول الأشياء جميعا من شخصيات وأماكن وأحداث على وفق نظام خاص، إلى جزء من إعادة إنتاج هذه الذكرى، المفتونة بتأسيس عالمها المتجاوز لانعكاسات الواقع ، مرورا بانعكاسات اللغة/النّص، وصولا إلى انعكاسات الذّات السّاردة(الراوي/المؤلف) .

هكذا تبدو الصّيغة السّردية لعالم الكراسة، مجرد نُسَخ متكررة لانطباعات وصور انزاحتْ عن الواقع الأصلي، الذي تمظهر بدوره على هيأة تخطيط رشيق، وكأنّ المنظومة السّردية برمتها تفوهات حُلمية تُذكّر بموضوعات الواقع لكنّها ليستْ هو، فهي كما يُشخص الوعي علميا، إعادة إنتاج للذكريات المدمجة بإدراك شخصي للخيال والواقع معا، وهو ما تقصد نص كراسة كانون إيهام القارئ به[14]، وهو وهم سردي يتمركز أيضا في رواية نص(السّواد الأخضر الصافي) لعباس عبد جاسم، ولاسيما في تبنيه أسلوب ما وراء سرد التّأريخ، لمدونة / مخطوطة سلطة تأريخية، تقبع وراء اللغة السّردية بتطريساتها التي تُجزئ النّص إلى مركز وهامش/حاشية، إذ يتمظهر الخطاب الرّوائي فيها على وفق المقولات المعاصرة كونه ظاهرة مركزية تتجلى منه السوسيولوجية، فليس لتطور التّأريخ معنى عام أو عالمي، فالأفراد/الشّخصيات غير مؤهلين لتصميم ذواتهم أو تصنيعها في الزمان، كون التأريخ ليس له معنى في إنتاج مستقبل معروف لديهم لا بل غائب تماما، أي ثمة تشكيك واضح إزاء الميتا. حكايات أو سرديات المجتمع الكبرى؛

[14] ينظر: الخيال(مفهوماته ووظائفه) :52 . الذاكرة ، التأريخ ، النسيان :74.

بسبب الخرق الواعي للتأريخ الذي قصده النّص، من خلال أمور عديدة أهمها، إنتاج سردية نرجسية تبيح لـ (أنا) المؤلف الاختباء خلف كواليس الذات السّاردة (الرّاوي) بأسلوب (لا شخصي)، والعمل على توليد تداخل مربك بين الواقعي والمتخيل، عن طريق اصطناع بنية افتراضية تتحدد بما هو فوق واقعي، ثم إعادة إنتاج ذاكرة المكان المعاصر والتأريخي، بما فيه من نزق ديني وكرنفالي، واللجوء إلى ما يناسب هذه البنية الافتراضية، من أطراس دالة على المحذوف والمصطنع البديل، من خلال المنقوص والفراغ والتنقيط والحذف والتشطيب والهامش المرتبط بمتن النّص، لإنتاج بنية قابلة للتأويل المستمر للحاضر، بتأثير الزّمن المستعاد من التّأريخ والأسطورة والتّراث والدّين واللغة.

إنّ الرّواية/النّص تستهل سردها بمشهد دال على خروقات الكتابة الهجينة لما بعد الحداثية، إذ يتحدد المتلقي بمرتكزين معرفيين[15]، أولهما في المتن: *((مؤكد أنّ الذي روى وقائع الجلسة لا يعلم مَنْ كان يتكلم نيابة عني ، مما بدتْ الوقائع أكثر غرابة لمنْ استمع إليها، فقد روى أنّ فقيه الجلسة ذكر: أنّ رقوق السواد آخر مقطع من مقاطع " تغريبة السواد الأخضر الصافي " لإبراهيم الإبراهيمي ، وأن هذه الرقوق هي " أعراف مطموسة "...))* ، وثانيهما في الهامش : *((ربما لا يعلم الرّاوي كيف مُحيتْ منها النصوص وكُتبتْ فوقها أمجاد وبطولات وهمية ، وأشياء أخر لا صلة لها بأخضر السواد الصافي))*.

فالمشهد/الصورة في النّظام السّردي لهذه الرّواية، يمثل الملاذ الخيالي في وجه الحقيقة التأريخية المصطنعة، بسلطة لغوية معارضة لسلطة الواقع، إنّه شكل من أشكال الفرار الفانتازي من السّلطة التأريخية، عن طريق لغة غامضة يتناوب على سردها أكثر من راوٍ؛ لذا يتعالق الحدث مع الصورة لتغدو افتراضية أكثر مما هي مستعادة من واقع تأريخي، كونها لا تستدعي الحدث كما هو، بل تعمل على إنتاجه، أي محاولة خفي المتن الأصلي المطموس بنسخة جديدة، تمثل بيئة افتراضية أشبه بالبؤرة المنتجة لتأريخها الخاص، بحيث يولّد السّرد مقولاته جميعا، بأسلوب مغاير للحقيقة، وإنْ ارتبط بها بين الحين والآخر، ويتمظهر المكان بوصفه ذاكرة متعلقة بالصور المُنتَجة، كونه علامات استذكارية خاصة بالعالم المُصنّع من الخيال المفارق لواقعه أو كما يسمى فلسفيا (مكان الذّاكرة)، الذاكرة التي تحيل المتلقي إلى الميزوبوتوميا/أرض السواد، ولكنْ برؤية هجينة تجمع ماضي المكان مع حاضره، عندما ينقسم الزمنان بين المتن والهامش،

[15] السواد الأخضر الصافي (رواية نص) : 9 .

فيغدو اجتياح الإسكندر المقدوني مثلا حدثا عابرا بجنب مرور السيارات في شارع الرشيد، ويبدو ما ينقله الرّاوي المعاصر من أحداث، متداخلا مع ما ينقله رواة الحكاية المتخيلة، فما ليس له معنى أو ما يبدو كذلك، هو كما يرى (فلوبير) له معنى متفوق على الذي يبدي معناه بسهولة، كون جمالية النّص هنا تتمظهر، بصناعة أدب مستحيل تتقدمه درجة كتابية خاصة، درجة تجمع بين المتناقضات جميعا، حيث الحياة والموت، والحاضر والماضي، والخيالي والحقيقي والسّلطوي والتّابع، ولعل مثل هذا النّمط من الكتابة الرّوائية الحديثة، هو ما حفز(رولان بارت) على وصف الرّواية بالموت، كونها تصنع مصيرا من الحياة، ومن الذكرى فعلا، ومن الديمومة زمنا موجها ودالا، فسلطة المجتمع هي التي تفرضها بوصفها نمطا كتابيا متخيلا[16].

إذن .. التّصادم المعرفي بين أشكال الخطاب الرّوائي ما بعد الحداثي أساسٌ في إمكانية التّمثيل السّردي لتجريد المعنى بين العالم الحقيقي والنّص، مما يذكرنا دائما بضرورة وعي السّياقات الأيديولوجية، التي لا تختزل كلّ تمثيل للماضي أو الحاضر، وهو تصادم يمكن تشخيصه في أشكال عديدة من ما وراء السّرد التأريخي، كما في السّرد الذي يتشكل في النّص على شكل متاهة تضيع فيها الشخصيات، مثال ذلك رحلة الرّاوي الأول مع شخصيتي(سلمان) و(مشتت)، وهي تذكر بقوّة بـ (عوالم بورخس السّحرية وخرائطه) التي يدل تحللها الخيالي على تحلل المكان وإحلال آخر مفترض بدلا منه ، ففي متن الرّواية تصنع المتاهة هكذا: *((أحسب أنّ ساعة مرت أو تزيد ، فتنبهت إلى أنّ ما يجري في السواد المستور قد يشغلنا لساعات أخر، ونحن لم نعثر بعد على وجودنا في تضاريس الخريطة، ولم نعرف حتى الآن: أنى نتجه ؟))*[17].

فثمة انعكاس واضح لمرايا النّص، ورسم لخريطة جغرافية افتراضية، تصطنع الواقع بدلا من أنْ تقترب منه بعد موت الحقيقة، والرّواية بهذا لا تتعمد نسخ الواقع التأريخي الحقيقي ـ النّسخة الأصلية ـ لذلك تُكَوّن أحداثها وتفترضها لتكون سبيلا جديدا، لماض مستعاد من ذاكرة مصطنعة من الأحداث نفسها، من منطلق أنّ المرايا والخرائط المفترضة خياليا، واحدة من أهم الوسائل الفنية التي لجأتْ إليها الرواية ما بعد الحداثية[18].

---

[16] ينظر: درجة الصفر للكتابة : 56 . ولمعرفة مكان الذاكرة ينظر: الذاكرة ، التأريخ ، النسيان :82 .

[17] السواد الأخضر الصافي : 18 .

[18] ينظر في ذلك : المرآة والخارطة ـ دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي : 67 وما بعدها . المصطنَع والاصطناع:45 وما بعدها .

فالخريطة ومتاهاتها وما ينعكس منها في ترميم الخيال، سيكون أكثر تأثيرا ورسوخا من الأحداث ذاتها (فصل دليل المرويات . ص78)، عندها تختفي الذّاكرة المسترجعة، لتحل بدلا عنها ذاكرة مغايرة، تصنع أحداثها بحسب الحالة من دون عودة إلى الماضي، لتحقيق نمط من الغرابة المقصودة غير المفتعلة، من هنا تكون المتاهة وذاكرتها المفترضة، ضربا معرفيا للتعبير عن أيديولوجية السّلطة الموروثة عبر التأريخ، لكنّها في رواية السواد الأخضر الصافي، تُقدَم بوجهات نظر متعددة تعدد الرواة واللغات والمفاهيم: *((الدكة التي تقوم عليها البناية، لا يمكن الوصول إليها إلاّ عن طريق بوابة تحرسها مخلوقات متوّعدة بالخطر، تحيط بها كتلة من ظلام يتنافذ من داخل المبنى القائم فوقها))*[19].

إنّ هذا النّمط من التّفكير ـ أعني ما بعد الحداثي ـ يتأسس على مقولات مركزية، هي جُلّ ما يعتمده النّقد للنزوع نحو النّص الرّوائي المعاصر، مقولات مثل البعد السوسيوثقافي الذي رسخه رايموند وليمز، وعنف السّياسة وحفريات المعرفة الذي رسخه ميشيل فوكو، والوضع الاجتماعي القلق والواقع المفترض الذي رسخه ليوتار وبودريار، وهي جميعا أثرتْ في تشكيل هذا النّص والنّصوص الأخرى بشكل أو بآخر، لذا تصبو الرّواية إلى تجريد التّأريخ من طبيعته، بخلق وعي معاصر يميز بين أحداث الماضي والوقائع الناشئة من الحقيقة، بإضفاء معنى جديد عليها، من خلال اصطناع ذاكرة سردية مغايرة في رصد المسكوت عنه، وافتراض أحداث مختلفة تتناسب مع الرّؤية المعاصرة؛ ليكون التّأريخ ليس كما كان بعد أنْ أُلبس إهابا جديدا من معرفة المبدع وخيالاته، وهذه صفات مشتركة بين الرّوايات التي توقفنا عندها في هذه الفقرة، من منطلق أنّ استعادة زمن الذّاكرة فيها متناغم مع تأريخ مُصوغ أكثر مما هو مُسترجَع، فهي تستعيد ما يظن المتلقي أنّه مطلع على ماضيه (سجلات رسمية، متون تأريخية، حقائق واقعية)، لكنّها حريصة على تقديمه متخيلا، بما يتناسب مع الشك المعرفي الحداثي المتعلق بطبيعة المعرفة التأريخية وافتراضاتها، فأية حادثة تحولتْ إلى تأريخ؟ وأية حقيقة؟ ومَنْ فاعلها؟ تساؤلات معرفيّة، تؤكد ذوبان الماضي بالحاضر، بحثا عن المستقبل، كون الكتابةُ السّردية الواعية بتأريخ معين موجود لكنّه خفيٌ، جزءاً فاعلا من مهمة الكتابة الرّوائية المعاصرة، التي بدأ الكتاب العرب يطمحون إليها برؤية تأريخانية جديدة.

[19] السواد الأخضر الصافي : 18 .

ـ قلب التّأريخ(حدس الماضي وافتراضات الحاضر):

في تساؤلات الفقرة السّابقة ، أكدتُ فكرة الذوبان الكرونولوجي للزمن، خدمة لفكرة اصطناع النّص لتأريخه الخاص، من خلال الانتقال من محكيات التّأريخ إلى ما وراء هذه المحكيات، فيبدو التّأريخ حينها مضادا لذاته، باحثا معترضا على ما حدث فعلا، وهذا في جزء معرفي منه، يتناسب مع أطروحة ميخائيل باختين التي توقفتُ عندها سريعا في الفصل الأول، ممثلة بمسألة (القلب التأريخي) التي يراها قائمة على فكرة البحث عن القيم الإيجابية عند فقدانها، مما يدفع الشخصية على تخيل الماضي لا على استرجاعه فقط، لذلك يجد *((أنّ العصر الراهن مأخوذ خارج علاقته بالماضي، والمستقبل يفقد وحدته ويتفكك إلى ظواهر وأشياء متفرقة، ويصبح خليطا مجردا منها))*[20]، وهي مسألة في حقيقتها، مناسبة جدا لفكرة نشوء الذّاكرة المضادة، من خلال فكرة اعتراض الماضي القديم، ومحاولة تحويله إلى مجاز بلاغي مناسب لوهم الاصطناع، مما يفتح الباب أمام الرّوائي للبحث في منطقة ما وراء سردية الخبر المباشر، والتّحول بوثوق نحو المحكيات المسكوت عنها خلف ذلك في حاضر الكتابة.

ولعل حديث الذّاكرة وقلب سيرورة الزّمن في مظهر بنيوي دال على الـ (ما وراء ـ التّأريخ)، يظهر بوضوح في رواية (متاهة أخيرهم) للروائي محمد الأحمد، ليس بوصفه متاهة نصيّة لخريطة مفترضة، بل بوصفه علامة لموضوع مصطنع عن الحقيقة التأريخية، يمثل حالة من الحكي المعبر عن مجاز سلطوي قامع، أنتجته ذاكرة المجتمع فغدا مظهرا ثقافيا مسكوتا عنه، وللأمر دلالة متداخلة مع ما سبق لـ (إمبرتو إيكو) أنْ حدده، بصدد حديثه عن أنماط العلامة بوجود نمطين: أحدهما علامات طبيعية والآخر علامات اصطناعية، وما يعنينا هنا علامات الموضوعات الاصطناعية، إذ يؤكد أنّ الغاية من هذه العلامات، غاية دلالية على معنى معين ومنها حالة الكلام[21]، فكيف يمكن أنْ يتحقق ذلك في متاهة أخيرهم؟ وحقيقة الأمر أنّها باتخاذها(حكاية اليهود)في العراق ثيمة مركزية تبني عليها السّرد.

تتحقق هذه الغاية من منطلق أنّ الرّواية بما فيها من مكونات فنية، تغدو حالة سردية/كلامية لهيأة سوسيولوجية قد تمَّ إقصاؤها ثقافيا وسياسيا، ومن هنا تحديدا يبدأ النّص باصطناع ذاكرة خاصة لحكايته، فهو لا يكتفي بحقائق تأريخية لفئة

[20] أشكال الزمان والمكان في الرواية : 88 .

[21] ينظر: العلامة(تحليل المفهوم وتأريخه) : 69 ـ 70 .

اجتماعية معروفة، بل يعمد على إنتاج تأريخانية جديدة من خلال قراءته وتأويله؛ كونه يسعى إلى أرخنة ذاته ـ النّص ـ وتنصيص التّأريخ، ومع أنّ هذه النّمطية السّردية، لازمتْ الرّوايات السّابقات أيضا، إلاّ أنّها هنا تحديدا، تأخذ بعدا أكثر خصوصية لسببين، (أولهما) أنّها ابتعدتْ عن العمومية التي يمكن أنْ تشمل فئات المجتمع جميعا، متخذة من اليهود فئة خاصة تنطلق منها، و(ثانيهما) أنّها عُنيتْ بالمجاورة بين النّصي والتّأريخي، لصوغ حكاية جديدة متخيلة عن المتون التّأريخية الواقعية، للوصول إلى ركيزة مهمة في اصطناع الحكاية، هي توجيه ذهنية المتلقي، نحو علاقة الخطاب الرّوائي، بالخطابات الأخرى التي أسهمت في تشكيله، أي قراءة الرّواية من منظور الظرف التّأريخي والسّياق الثّقافي للمتلقي نفسه، وهنا تكمن سرية بناء هذه الأعمال الرّوائية جميعا، كون قارئها يرتكز في تأويله على ثلاثة متون مركزية، سردية وتأريخية وسوسيوثقافية.

تبنى الرّواية سرديا على وفق تقسيم تناوبي للحدث ومنحني في بناء الزّمن، وهي محددة بثلاثة أقسام، الأول معنون بـ (باب الدخول)، والثاني معنون بـ (مكابيوس)، والثالث معنون بـ (باب الخروج)، وهي تعتمد سردا ذاتيا يتناوب عليه راويان، يعملان على تقديم الحكاية، على وفق تحولات سياسية تبدأ من(1966) وتنتهي في(1979).

ولعل للمرحلة التأريخية التي بُني عليها متن الحكاية وأُنتج النّص فيها تبريرا كون الرّواية علامة اصطناعية مرتبطة بحالة تعبيرية كلامية عن مسكوت عنه، في مجتمع ما زال لا يتحلى بعقلية الحرية الدينية، وهو أمر يُكشف من خلال سرد شخصية محمد إبراهيم/الرّاوي الأول لحكاية عائلته اليهودية وكيفية ترحيلها من العراق، ولاسيما أنّه اكتسب اسما لا يمس بصلة لديانته، بعد أنْ فُقدَ وتربى في كنف عائلة مسلمة، فتحول اسمه وكذلك ثقافته وديانته بعد أنْ كان(مكابيوس يهودة).

فهذا التّحول الثقافي في الهويّة، متبنين في النّص بسمة مدلول على قمع معرفي لثقافة راسخة؛ لهذا لا يجد متلقي الرّواية المتن التأريخي للحكاية الواقعية كما هو بل هناك اصطناع لواقع فوق الحقائق التاريخية، مما يتناسب مع خيال السّرد ورغبة التّمويه بعيدا عن المباشرة، وبهذا يكون النّص في نواح واسعة، من سردياته مجازا تأريخيا؛ لأنّه يحكي ما وراء التأريخ لا التأريخ نفسه فالسّرد يصطاد الجدل المتراكم حول وضعية التّمثيل القصصي للحكاية، وعلاقتها بذاكرة ذاتية مؤلّفة للكاتب، في ضمن علاقتها بالذّاكرة الجماعية ، المنتجة بتأثير فعل سوسيوتأريخي، بهيأة تحديات ميتا ـ شعبية متشابكة مع الذّاكرة تشابكا لا فكاك منه: *((تزامنتْ حادثة نهب بيت"يهودة" وتفريغه من محتواه خلال فترة دعوة "أبي" لإداء الخدمة العسكرية الإلزامية))...*

((اُكتشفتْ جريمة قتل "العم موشيه" عقب انتهاء عرض فيلم الكابوي الأمريكي "من أجل حفنة من الدولارات"))[22]، وهو ما حدد النّص بمسألة القلب التأريخي.

فالرّواية مأخوذة بعلاقات سردية حكائية خارج علاقتها بالماضي ، لكي تنتج مستقبلا مفككا ، نتيجة ظواهر ثقافية مرتبطة بالمجتمع والهويّة والسّياسة ، وعليه فقد رفضتْ مقولات تبنتْها السّرديات الكبرى للرواية الكلاسيكية ، مثل: الغاية ، والمَثَل الأعلى ، والعدالة ، والكمال ، والانسجام الاجتماعي ، والتّركيز على ما هو غاية في التّحقق المستقبلي وكأنّه تمَّ في الماضي ، أي اصطناع صورة مستقبلية لغاية السّرد الباحث في قمع الهويّات الثقافية ، لا البحث في ماض لواقع تأريخي معروف، وهو أمر تحقق فعلا في الجزء الثالث من الرّواية، عندما انتقل سرد الحكاية مع الرّاوي الثاني (خليل إبراهيم)، الذي سرد تصوره لحكاية العائلة اليهودية، من خلال حكاية الأخ المتبنى محمد إبراهيم، برؤية تدل على مستقبل ما سوف يحدث وليس بما حدث فعلا: *((يوم بدأت تنظيم ملزمة الأوراق المكتوبة بلا حبر، كنت قد بلغت الثانية والثلاثين من عمري، أي بعد سبع وعشرين سنة على خروج "مكابيوس" من متاهته ملتحقا بوالده))*[23].

وهذا ما يؤكد التّناوب في سرد الحكاية الواحدة عن طريق تعدد الرواة وتوجيه ذلك بأسلوب الرّوايات الرّسائلية نحو الميتا ـ فكشن بإنتاج رواية داخل رواية لم تكتملْ، استعارها الرّاوي الثاني(خليل) من الأول(محمد/مكابيوس)، ليتم إعادة صوغها وتتبع سرية وغموض فقدان الرّاوي الأول فيها(مُصْطَنع الحكاية)، مما فرض تعددا في بؤر السّرد، بلجوء الرّاوي الثاني لرواة آخرين، شهدوا الحدث وحكوه بهيئة (تبئير داخلي متعدد)، يقدم تأريخ الشّخصية برؤى متضادة ، مع رصد لطقوس الكتابة وطرائق تدوينها ذاتيا، للجمع بين عالم الحكاية وعالم ما وراء سرد التّأريخ، والمتلقي بهذا يستشعر روح المؤلف ورؤيته للعالم مزروعتين ضمن الحكاية ، لتكون ذاكرة إعادة صوغها وتمثيلها مرة أخرى ، مضادة لزمنها التّأريخي، إذ يعمل المؤلف والرّاوي والقارئ معا، لكي يكشف المعنى، مما يؤكد إدراج ذهنية التّأليف وحضورها للقارئ، وهو بهذا ـ القارئ ـ لا يكشف المعنى فقط، بل يشارك بإنتاجه، على وفق طروحات ما وراء الرّواية التأريخية ما بعد الحداثية ، فأحداث حكاية اليهود العراقيين ، لم تَعُدْ مجرد خطاب تأريخي معروف ، إنّما

[22] متاهة أخيرهم : 26،41.

[23] نفسه : 319 .

هي سياقات زمنية يمكن إعادة تشكيلها واصطناعها ، من جديد لتغدو مضادة للحقائق جميعا[24].

لكنّ هذا الأسلوب ما بعد الحداثي ، يتجدد بشكل صريح أكثر مع رواية (المقامة العصرية البصرية) للروائي مهدي عيسى الصقر، إذ يزجّ الرّوائي/الرّاوي نفسه داخل أحداث، ليتشاركها مع شخصية تمّ استدعاؤها من التّأريخ الأدبي العربي القديم، ممثلة بصاحب مقامات الحريري، وهنا تبدأ رحلة خيالية مفرطة على الرغم من حدوثها في مدينة البصرة الحديثة، فنحن لسنا أمام استعراض تأريخي مزيف بفنية عالية فقط، إنّما نحن أيضا قراء لنص أدبي على وفق ظروفه التأريخانية، التي يساعدنا الماضي من خلالها لإدراك حاضر الأحداث المتخيلة المقلوبة عنه، بإغراء حكائي تغريبي ، مما يضعف تلك الرّوابط الزّمنية بين الحكاية وماضيها الفعلي، فسمة التضاد تكتسب هنا؛ لأنّ الأحداث التأريخية تكتسب واقعيتها المصطنعة ليس بسبب كينونتها الفعلية ثم وقوعها، بل لأنّها في ضمن ذاكرة السّرد ، وهي قادرة بالضرورة على القبض، على مكان معين لأحداثها على وفق ترتيب زمني خاص.

ولكي تكتسب صفة التأريخية فعلا، لابد لها من أنْ تكون حاملة للشك في أصالتها، بوصفها مدلولا واقعيا لا الواقع نفسه كما هو، للوصول إلى أكثر من حقيقة دالة على الأحداث ذاتها: *((سألته باهتمام: " أو ستكتب لها مقامة جديدة !؟ " " بعد أن أدرس ما خفي عني من تأريخها " " ستكون مقامتك هذه ، يا مولانا ، هي المقامة الواحدة والخمسون " " وسوف أسميها (المقامة البصرية العصرية) كان يتكلم بحماسة أديب اكتشف موضوعا يصلح محورا لعمل جديد ، امتدحت فكرته واختياره لعنوانه ، سألني : " وماذا ستسمي روايتك؟ " " إني أفكر أن أدعوها (حكاية مدينة) "))*[25].

إنّ هذا الاتجاه النّرجسي الذي يعكسه النّص وذات المؤلف في مرآة الكتابة ، يعتمد تماما على فكرة قطع الشواخص الحقيقية عن تأريخها المعروف، فلا الشّخصيات (الحريري و الصقر)، ولا المكان (البصرة) كما هم، إذ ثمة تكهن واضح للزمن والتأريخ ،

---

[24] ينظر: تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية) : 196 ـ 197 .

[25] المقامة البصرية العصرية (حكاية مدينة) : 26 . وينظر أيضا : الدراسات الثقافية(مقدمة نقدية) : 95 . محتوى الشكل (الخطاب السردي والتمثيل التأريخي) : 64 .

[**] يطلق النّاقد والرّوائي عباس عبد جاسم هذا المصطلح ، على هذا النّمط من الكتابة السّردية التي تنتمي إلى ما وراء الرّواية ، ويتحدد بدخول الرّوائي إلى الرّواية . ينظر: ما وراء السرد ـ ما وراء الرواية : 24 .

يعمل على خرق الصورة الحقيقة وإبدالها بثانية متوهمة، أي ولادة تأريخ جديد مضاد للحقيقي، تأريخ خاص بهذه الشخصيات والأمكنة والحكاية التي تصطنع سرديتها الخاصة، متكئة على سمة قلب الأحداث، من خلال استدعاء الماضي وخلط سديمه بالحاضر؛ لأجل إعادة صوغه من جديد بأسلوب وعين معاصرة في تأويل ما حدث فعلا وما يمكن حدوثه.

فرواية الصقر (الشخصية) هي في حقيقتها ذاكرة مضادة لرواية الصقر(المؤلف)، وهي تذكر بتلك السّاعة التي وصف عملها كولن ولسن بـ (التّكهن النّفسي)، عندما كان المحقق (شارلوك هولمز) في الرّواية البوليسية الشّهيرة، يشرح تأريخ شقيقه المدمن على الخمر لـ (واطسون) اعتمادا على ساعة يده فقط، أي قراءة تأريخ خاص مصطنع هو تأريخ الأشياء، وهو تأريخ مصطنع يؤدي فعلا إلى ما تصفه ليندا هيتشون بـ (تجريد التأريخ الكلي من كليته)، حيث القصة بنية مصطنعة ليستْ حقيقية، وسواء أكانتْ تعتمد التّأريخ الحقيقي أم الخرافة الوهمية، فإنها بسبب بنيتها المتخيلة واكتسابها معنى ونظاما خاصا بها، ستفقد تلك الكلية (Totalizing) المتشكلة نتيجة السيرورة الحقيقة للتأريخ، لهذا يمثل أسلوب (السرفكشن) أو أسلوب إدخال المؤلف ذاته داخل الرّواية ، رؤية ما بعد حداثية في تفكيك الخطاب التّأريخي ، فهو تأريخ يُكْتَب لكي يختفي ، كون سؤال ما وراء الرّواية التأريخية لا يتعلق بحقيقة التأريخ نفسه ، ولكن بما هو ضد المنجز فعليا من الأسئلة الخفيّة ، التي تقدمها هذه الرّواية ممثلة بـ (ماهية التّقديم؟ ومَن يقدم؟ ومَنْ يقرأ ويؤول؟ ولأية غاية؟) ، كون المؤلف / الرّاوي يكتب بوعي تام ، مطالبا القارئ بإدراك هذا الوعي ، والمشاركة في خلق الصورة النّهائية ، وهذا ـ كما أجد هنا ـ أعلى سمات التّلاعب بتصنيع الحدث التّأريخي، وتوليد ذاكرته المضادة لكل ما هو واقع فعلي[26].

لقد فطن (هيغل) في وقت مبكر -من خلال دراساته المهمة في فلسفة التّأريخ- إلى (مبدأ التّوحيد) الذي يفترضه التّأريخ ما بين العاملين (الموضوعي) و(الذاتي) ، أي يشير إلى سرد الأشياء التي حدثتْ، بمقدار إشارته إلى الأشياء التي حدثتْ ذاتها، ليكون الفعل (حدث) بحقيقته التّأريخية الواقعية موازيا للفعل (سرد) بمخياله وافترائه في توليد الوهم، وهذا ما يجعل من الماضي مادة متداولة في الحاضر، من خلال محاولة قلب

[26] ينظر: دراسة كولن ولسون(الزمان نهبا للفوضي) وهي منشورة في ضمن : فكرة الزمان عبر التأريخ : 287 . سياسة ما بعد الحداثية : 159 . تعليم ما بعد الحداثة(المتخيل والنظرية) : 197 .

الزّمن الماضي، على أنّه حاضر فعلي قابل للصيرورة الفعلية، ولعل هذا ما حفز ناقدا سوسيولوجيا مثل (جورج لوكاتش)، للتّأكيد على ما أسماه (المفارقة التّأريخية الضرورية)، التي تؤدي لغويا دورا حاسما في تأويل بنية الملحمة، بوصفها تفسيرا لشيء ماض، يقيم علاقة لغوية وثيقة مع الحاضر.

وعليه تكون (اللحظة التأريخية) المستعادة في الحاضر المتطلع للمستقبل، جزءا مركزيا من خاصية المتخيل السّردي، غير أنّها مع الرّواية ما بعد الحداثية، ستغدو حالة من الميتافيزيقية في تصورها للزمن، وهنا تجب خاصية كسر ديمومة الزّمن، ورفض الواقع المعاش للوصول إلى حقيقة الزّمن الأدبي ـ كما يؤكد غاستون باشلار ـ الذي يعتمد تجدد اللحظة، ودوام خصوبتها وانفصالها، فالصورة المتخيلة ليستْ امتدادا للماضي، لكنّها وليدة الحاضر[27].

من هنا نؤكد أنّ الرّواية العربيّة المعاصرة أدركتْ الزّمنَ، ونزعتْ نحوه إبداعيا بأدوات جديدة مغايرة، غاية هذه الأدوات كسر أفق التّوقع في الوعيين الجمعي والفردي معا، لكي تصطنع بنى سردية مغايرة ، بتنوعها وامتلاكها لحساسية جديدة مختلفة الرّؤى، في تقبلها للواقع، ومن أهم موضوعات ذلك الواقع، الحدث التّأريخي السّياسي ، وتراجيديا الحدث المذاب وسط مرحلة تأريخية قلقة أيديولوجيا، كما فعل الرّوائي محمد الأحمد في روايته الأخيرة (دَمُهُ)، التي تمثلتْ التأريخ القديم من خلال الحقبة الأموية، وهو يشير ضمن ذلك في صدر روايته إلى أهم مصادرها التأريخية التي اعتمدتْ، فضلا عن إعلان براءتها من حقيقة ما حدث، كونها تقدم وهمًا عن التّأريخ، أنّها لا تنقله كما هو: { الإجراء الوحيد الذي يمكننا اتخاذه، بشأن الشائن من التأريخ المكتوب، هو إعادة كتابته.ص7}، فمرجعيتها تتحدد بحقبة (الحجاج بن يوسف الثقفي)، ضمن خلافة (هشام بن عبد الملك)، وما شهده ذلك من مقتل أحد العلماء الأتقياء ، هو(الجعد بن درهم) على يد والي العراق حينها (خالد القسري)، لكنّ تمثيل التّأريخ يتم بأسلوبين دالين على نسختين للواقع، (النّسخة أولى) حقيقية التزم بها السّارد العليم بسرد موضوعي محايد، وهي تتمثل ما حصل فعلا من خلال وظيفتي التّفسير وتقديم المعلومات ، أما (النّسخة الثانية) فهي معنية باصطناع التّأريخ، عن طريق قلبه حاضرا بوساطة الرّاوي المشارك، الذي يعتمد سردا ذاتيا تذكريا بلسان الأخ الشقيق للمقتول، غاية في تحليله

[27] ينظر: محتوى الشكل(الخطاب السردي والتمثيل التأريخي) : 48 . الرواية التأريخية : 283 . حدس اللحظة : 5 .

ومناقشته بحثا عن مركزيات السّلطة العربيّة الإسلامية، برؤية مطلة على الحدث التأريخي بوعي حاضر: *(("خرجَ من عنده القضاة الثلاثة مرعوبين .. كأنما إشارته لهم بالمغادرة قد أعادتهم من الحياة ، خرجوا تباعا متسارعين، مرتجفي الأوصال، باضطراب بيّن" ... " قضيتُ حياتي كلها مع المخطوطات، أو بينها اقرأ فيها قبل أن أفهرسها كأنما أعيش معها "))*[28].

فما وراء السّرد التأريخي في هذه الرّواية، يتحقق من خلال أمور عديدة، أهمها استمدادها الحدث والشّخصيات، من تأريخ سياسي إسلامي معروف ومثبت في المدونات، لكنّها ـ دمُه ـ أيضا لم تقفْ عند عتبة الحقيقة التّأريخية، إنّما عملتْ على خلق إيهام واضح وخلخلة محسوسة في ذاكرة الحكي، لتتجاوز هذه العناصر محدودية زمنها، فبدتْ عتبة نصية جمالية، تنتمي للكتابة في الزّمن الحاضر، لتقلب بذلك (صيرورة) التّأريخ إلى (ديمومة) اللحظة المعاصرة، وهي في حقيقتها لحظة قطع الرأس، وما دعم ذلك فنيا خرقُ ثوابت التّأريخ وقلبها على خلاف سيرورتها، وقد تمّ هذا الخرق فعلا ، بتنويع تمثيل السّرد ما بين موضوعي وذاتي، فكان (السّارد العليم) بؤرة سردية تلاحظ عن بعد لتنقل ما حدث فعلا، ليكمل عمله (الرّاوي المشارك)، الذي عاصر الأحداث وشهدها عن قرب ، فكان ناقلا لما يمكن حدوثه، وهكذا بقي التّأريخ ثابتا وصار السّرد متغيرا، لكنّ تغيره هذا مضاد للحقيقة لأنه يعمل على اصطناعها دائما.

إذ تُذكِّر عتبات التّأريخ في رواية (دَمُهُ) كثيرا بمثيلاتها ـ مع اختلاف الأسلوب واللغة والرّؤية طبعا ـ في روايتي: (مجنون الحكم) للروائي سالم حبيش، من خلال إعادة إحياء شخصيات وأحداث تأريخية سياسية حقيقية، ذات مدلول عنيف *((بادر بجرة واحدة، واضعا نصله على رقبة المعلم ، وساحبا إليه النصل تاركا الرأس تسقط دون أنْ تسقط عنه عمته، حيث بقي الجسد منتصبا متخشبا، كأنه يريد البقاء بانتصابه حتى آخر قطرة))*[29] ، ورواية (الزيني بركات) للروائي جمال الغيطاني ، من خلال عدم التّعامل مع المدونة التأريخية كما هي، بل العمل على خلق شخوص و مرويات جديدة طمعا في سدّ النّقص الحاصل في الحكاية الأصلية *((على ظهر حمار، أجوب المدن والقرى بحكاياتي، أحكي للأولاد والمسنين متناغما مع خطوه ، أراه سئم من ذكر السيرة الطيبة التي حزّها*

[28] دَمُهُ : 13 ، 27.

[29] نفسه: 112 .

سيف ظالم))[30]، ليكون إلى جنب كل وثيقة حقيقية، (وثيقة متخيلة) تعمل على التّشكيك بيقينيات القارئ بما يتلقاه من الحكاية.

وهكذا يكون (التّأريخ) ناقص الحقيقة، بينما تكون (الحكاية) مكتملة الخيال، كونها لم تعتمدْ ذاكرته بل اصطنعتْ ذاكرة مضادة لأحداثه، مما جعلها نسخة مغايرة تماما على الرّغم من إحالاتها المرجعية، فخاصية اللحظة الزّمنية فيها ـ ظاهراتيا ـ محددة بمأساة الحدث .

وهذا ما يجعلنا قريبين جدا من واقعها المصطنع، الذي عمل على موت الحقيقة التّأريخية وانفصالها عن المتخيل السّردي، إذ ليس للزمن من واقع إلاّ في اللحظة، كونه واقعا محصورا فيها ومعلقا في عدميتها، وهذا الافتراض هو ما يجعل الرّواية قادرة على منحنا، الرّخصة في إدراك بريء للتأريخ، برؤية مغايرة من خلال الكتابة واللغة، لأننا حينها لا نستطيع إلاّ أنْ نشكك تماما بالحقائق، ليصير التّأريخ تواريخ متخيلة ذات أحداث معينة[31]، وهو ما يتحقق في أنماط الرّواية ما بعد الحداثية ، التي تعتمد ثيمة ما وراء التّأريخ في بنيتها ، فهي بذلك تجعل من الحقيقة التأريخية وهما مصطنعا ، من خلال تلك (التّعالقات النّصية) مع التأريخ الحقيقي بوصفه نصا ، إذ تعيد تقديم النّص التّأريخي برؤية جديدة داخل النّص السّردي ، مما يسمح لخيالات الرّوائي بتكوين رؤية حاضرة مضادة لتلك القديمة ، مدعومة بيومياته ووعيه ورؤيته الخاصة للعالم ، فيختفي بذلك تمثيل التأريخ الحقيقي ؛ ليحل بدله اصطناع المتخيل عنه بانتقال الحدث من دلالة التّأريخ إلى مدلوله الثّقافي المغاير بتناسبه المعرفي مع تحولات حاضر الكتابة ، كما فعل الأحمد في رواية (دَمُه)عندما قلب تأريخا سياسيا تراجيديا ، ممثلا بحادثة القتل من عصرها الأموي ، ومحاولة إعادة إنتاجها بما يناسب تحولات مجتمعه السياسية والثقافية في العصر الحاضر.

وهو ما فعله روائيون آخرون غيره أيضا ، مثل بهاء طاهر في رواية (واحة الغروب) ، عندما جمع بين تأريخ مصر القديمة ممثلة بالمعبد الذي يرمز للإسكندر الأكبر، وتأريخ مصر السّياسي في العصر الحديث، وقت اجتياح القوات البريطانية لمدينة الإسكندرية، ليكون المكان / واحة سيوة بؤرة لقلب التأريخ واستعادة الماضي في الحاضر، رغبة في تحقيق مستقبل لم يقعْ بعد، وربيع جابر في رواية (بيروت مدينة العالم)، الذي عمد إلى

---

[30] نفسه: 65 .

[31] ينظر: حدس اللحظة : 19 . تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية) : 191 .

لتلاعب بمرويات مدينة بيروت التّأريخية، بما فيها من أحداث وشخصيات وأماكن، لتتداخل الحقيقة بالمتخيل طمعا في التّعبير عن حاضر رمزي، الأمر الذي سيطر على رواية شاكر نوري الأخيرة (خاتون بغداد)، عندما بث الحياة في شخصيات شكلتْ تأريخ العراق الحديث، بحسب رؤية معاصرة تتسلل لما وراء التّاريخ الحقيقي لسياسة الغرب في شرق المتوسط.

فإذا كان الرّوائي حقيقيا ـ كما يؤكد رينيه جيرار في حديثه على عالم دستويفسكي[32] ـ فإنّ الشخصيات والأحداث تكون مزيفة، وهي مزيفة لأنّها تداعب وهمنا بالاستقلال، وما الأبطال والشخصيات إلاّ أكاذيب رومانسية جديدة، غايتها تمديد الأحلام التي يتمسك بها العالم الحديث بيأس، ولعل هذا ما جعل من (صورة الحمار)، التي استدعاها الرّاوي/البطل في رواية (دمُه)، من موروث التّأريخ العربي بوصفها تنويعا ساخرا، كما تجسد من قبلُ في شخصية (جحا) ورمزيته المعارضة للسياسة، بتكراره جملة (بقيت محدثا حماري ص117)، أقول: ما جعلها مدلولا على الكذب الرّومانسي للتأريخ وغبائه، في اصطناع وهم السّلطة وزيف واقعها، أمام الحقيقة السّردية للرواية، مما يؤكد الطابع الميتافيزيقي للحظة الكتابة، كونها تؤول الماضي بحاضر مختلف للوصول إلى قلب التّأريخ لصورة زائفة، يتحقق اصطناعها في مستقبل مجهول، وفي ذلك خرق لديمومة لحظة السّرد في الماضي، غاية بالانتقال إلى سيرورة الزّمن، نحو نبوءة المستقبل، وهذا حتما يتطلب تحولا مغايرا في تخيل الأحداث واصطناع ذاكرتها.

ـ النّبوءة (عندما يَكونُ المستقبلُ ذاكرةً مُصطنعة):

في رواية (1984) للروائي البريطاني الشّهير جورج أورويل، يتكهن السّرد على لسان سارده العليم، رؤية خيالية واعية بتحولات مستقبل الأيديولوجية على خريطة السّياسة العالمية، إذ يجد متتبع حكاية بطل الرّواية (ونستون سمث)، أنّ ما كتب ماضيا في عام (1948)، ما هو إلاّ رؤية سوف تتحقق مستقبلا عام(1984)، عندما تذوب الأيديولوجيات جميعا في بؤرة واحدة كونها تتشابه في القوانين والثوابت والمتغيرات، فكان ذلك استباقا واعيا لحلول القطب الواحد وثقافة العولمة، ممثلة ببرغماتية رأس المال وتفرد العالم الغربي، وهو أمر أثر على كثير من الرّوائيين ـ غربيين وعربا ـ خلال تصديهم لفكرة الزّمن وأثرها في تشكيل تأريخ النّص وتأريخ الأحداث، فهل يستطيع الفن الرّوائي فعلا أنْ يصطنع تأريخا مفترضا للمستقبل،بعد أنْ استطاع إعادة صوغ الماضي؟وهل يمكن أنْ

[32] ينظر: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية : 310 .

ينجح في تحويل افتراءات المحتمل إلى قوانين راسخة، تنقل التّأريخ السّردي من الحقيقة إلى ما فوق الحقيقة ؟ .

تُكمِل هذه الأسئلة المعرفيّة، السّؤال الذي طرحتُهُ في صدر الدّراسة، ممثلا في فكرة البحث عن ذاكرة مضادة بما وراء السّرد التأريخي، وكان حول كيفية اصطناع الذّاكرة المضادة للحكاية المقدمة في الرّواية، لتكنْ الأسئلة جميعها متمحورة بماهية متجددة، بدءا بماضٍ مستعاد، مرورا بحاضر مفترض عنه ، وصولا لمستقبل مصطنع منهما، وبهذا تتحقق صيرورة جديدة للزمن السّردي، هي (صيرورة مصطنعة) نتيجة التّلاعب الفني، بديمومة الزّمن السّردي للرواية؛ لأنّ الحديث على موضوعة زمنية مهمة في السّرد مثل الذّاكرة تعني بالضرورة الحديث عن الزّمن السّردي التّأريخي مرتبطا بصيرورته، وهذا أمر يتناسب مع تحولات لحظة السّرد بين الماضي والحاضر والمستقبل، إلاّ أنّ التّعبير عن ماضي الذّاكرة بافتراض مستقبلي، هو ما يناسب نبوءة السّرد بوصفها ذاكرة مضادة مختلفة، فهي قادرة في هذه الحالة، على وعي صيرورة الحاضر والماضي، مفترضة بذلك لحظة مستقبلية حرجة، تتناسب مع وعي المؤلف الذي استطاع الخروج بوعيه هذا، من قوانين التّأريخ الواقعي الحقيقية، لكي يصل بها إلى لحظة زمنية يمكن وقوعها أو يتوقع حصولها فعلا، وهذا مناسب لفكرة الاصطناع، التي تعمل باحترافية عالية، على موت الواقع من خلال افتراض قوانين جديدة له، كون الزّمن أحد هذه القوانين، وأنّ ذاكرته مسوغ فعلي لأحداثه، سواء أكانتْ ضمن صيرورتها (ماض ، حاضر، مستقبل)، أم ضمن لحظة زمنية متوقعة (زمن الحدث)، لهذا تتناسب نمطية النّبوءة التي نبحث عن ماهيتها هنا مع نمطية النّبوءة العلمية التي لا ترضى بخرافة التّوقع، بل بوعيه المعرفي على أساس إدراك صارم لتحولات قوانين المجتمع والتّأريخ والتّفكير على حد سواء[33].

في رواية (الشاهدة والزنجي) للروائي مهدي عيسى الصقر، تتحقق نبوءة تشاؤمية تأريخية صريحة، ولاسيما أنّها مرتبطة بالمشهد السّياسي في العراق ، لما بعد الاجتياح العسكري الأمريكي، على غرار نبوءة يوسف السباعي السّياسية في روايته الشّهيرة (العمر

[33] (***) يعتمد (التّنبؤ العلمي) أساسا على المنجز العلمي وفتوحاته في الزمن الحاضر ، وما يتوقع الحصول عنه في المستقبل ، نتيجة العمل على تطويره باستمرار ، بينما يكون (التّنبؤ التّأريخي) للأحداث السّردية المتخيلة ، معتمدا على وعي الرّوائي في قراءته الكاشفة للأحداث التّأريخية ، في الزّمنين الماضي بعد وقوعها ، والحاضر عند وقوعها ، ثم بعدها التّكهن افتراضيا بما سيكون عليه المستقبل لكن في ضمن قوانين تطور تلك الأحداث . للإطلاع على قوانين التّنبؤ العلمي ينظر: التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان : 5 وما بعدها.

لحظة)، التي تنبأتْ النّصر بعد الهزيمة برؤية تنبؤية متفائلة تحققتْ عام 1973، وقد نمى الزّمن المستقبلي فيها ـ الشاهدة والزنجي ـ منذ اللحظة السّردية الأولى الدّالة على ماضي الكتابة ، كونها كتبتْ في العقد الثّامن من القرن العشرين ، حتى زمن نشرها في عام (1988) ، ومع أنّ تأريخ العراق الحديث لم يتكلمْ نهائيا على احتلال أمريكي ، فقد تكلمتْ الرّواية عنه وكأنّها صورة فوتوغرافية لما سوف يحصل فعلا بعد عام (2003) ، من خلال تمركز الثكنات العسكرية قرب المدن : *((قبل أنْ ينزل حميد إلى النهر ، لمح أحد رجال البوليس العسكري الأمريكي ، بقبعته البيضاء وحزامه الأبيض العريض ومسدسه الكبير واقفا على الجرف ، يداه على خصره يتأمل صفحة النهر ، رجل ضخم طويل ، بوجه أبيض مورد وشعر أشعر يظهر من تحت القبعة))*[34]، فهذه الصورة التّسجيلية لواقع مفترض ، تبدأ الرّواية راصدة أحداثها وشخوصها ، من خلال تخيل مصطنع لا يبحث عن التأريخ الماضي ، بقدر اجتهاده في اصطناع تأريخ لمستقبل محتمل وقوعه.

وإذا كان مستقبل الفرد ـ الرّوائي هنا ـ مرتبطا بالضرورة بقيم مجتمعه ووعيه الفردي الخاص ، وأنّ هذه القيم متأصلة في إدراكه لصيرورة الزّمن التأريخي ، فضلا عن كون هذا الفرد مبدعا قادرا على قراءة التّحولات المهمة في التأريخ ، فإنّ ذلك سيولد حتما جدلية خاصة في تعبيره عن الأحداث المتلاحقة وما ستؤول إليه ، وهذا ما سيمنحه فرصة لكتابة التّأريخ ، أي كتابة تأريخ جديد مختلف للمكان غير الذي عرف به ، تأريخ محتمل الوقوع كونه في الأصل واقعا ناشئا عن حقيقة ، تطورتْ مع الوقت فتحقق بها المستقبل ، لكنّه مستقبل مفترض عن شروط الحقيقة التي أدركها وعي الرّوائي ، بمعنى تمركز فلسفة الاحتمال الواقعي بتوفر الأسس الموضوعية التي تتحقق بتحقق الشروط ، ولعل هذا قريب جدا مما أطلق عليه لوكاتش (تشويه التّأريخ) ، ضمن حديثه على سانت بيف ، وهو يتكلم على عالم فلوبير الرّوائي ، عندما وسم الأخير صفة الرّومانسية في القرن السابع عشر بشيء من الوحشية ، وهو ما تحقق في عالم زولا الرّوائي فيما بعد ، مصورا ضمن حياة العمال والفلاحين العصريين حينها ، فغدا ذلك نبوءة متوقعة ودالة على تطور مستقبلي فعلي للأنماط الاجتماعية[35]، ومثله ما حدث تماما بتطور النّمط التّأريخي والاجتماعي، من خلال رواية (الشاهدة والزنجي) لما حصل بعد 2003 في المجتمع العراقي ، لاسيما تلك العلاقات الدّقيقة النّاشئة بين المدينة وما فيها من ثقافات محلية

[34] الشاهدة والزنجي : 7 .

[35] ينظر: الرواية التأريخية : 276 . مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع : 107، 108 .

من جهة، والمعسكر الأمريكي وما مثّله من ثقافة كولونيالية شهوانية متوحشة من جهة ثانية.

ومع أنّ الرّاسخ في دراسة ظاهرة الأدب المتكون نتيجة التّأثير الكولونيالي عموما، يتحدد بنمطين ثقافيين ثابتين هما : نمط أول ينطلق من مفاهيم الكولونيالية حينما تكون الثّقافة واقعة تحت وطأة الآلة العسكرية، فتكون الثقافة المنتجة ـ ومنها الرّواية ـ حينها تمثل ردة فعل لذلك وتكون مرتبطة مباشرة بالاستعمار، وهو ما يسمى بـ (السّرد الكولونيالي)، ونمط ثان يبدأ بنهاية النّمط الأول لينتج كتابته في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وابتعاد درجته عن المركزية الأيديولوجية للاستعمار، ثم الانشغال بمؤثرات اختفاء الاستعمار وذاكرته، ويسمى بـ (السّرد ما بعد الكولونيالي).

أما في حالة توقع حدوث فعل إمبريالي لم يقعْ بعد، ويجب تخيل إرهاصاته ومآخذه المعرفية وتأثيرها في الثقافة والفكر والمجتمع، فهذا ما يمكن أنْ نطلق عليه تسمية (السّرد المصطنع للكولونيالية)، وهو يعتمد الافتراض والتّنبؤ والتّوقع لما سوف يحدث، نتيجة غزو الثقافة المعادية للثقافة الأصلية، متوهما من خلالها مدلولات معبرة عن الواقع لا الواقع ذاته، مع بقاء إطار ثقافي واقعي دال على مفاهيم جغرافية حقيقية، رغبة في التّمويه والانتقال من النّسخة الأولى للواقع إلى النّسخة الثانية المتوهمة، عن مشهد كولونيالي متحقق في عالم النّص، الذي سيمثل حينها الواقع الجديد، وهذا ما حدث فعلا في رواية (الشاهدة والزنجي)، عندما بدأ السّرد يغرق رويدا رويدا في تفاصيل واقعية تأريخية، لم تتحققْ وقت كتابتها بعد، مثل علاقة الجيش الأمريكي بأهل المدن وتعامل الناس معهم اقتصاديا وثقافيا، ليصل مدلول الأحداث بُعْدَهُ المركزي، في حادثة الاغتصاب والاعتداء على فتاة بريئة (نجاة)، من قبل اثنين من الجنود الأمريكان الزنوج، بموافقة حبيبها(إبراهيم) الذي كان يعمل مترجما في المعسكر: *((راحتْ تركض بكل ما في جسدها الفتي من قوة .. لكنّ يدين قويتين ـ ليستْ يدي[كذا] إبراهيم ـ خطفتاها من على الأرض بخفة ، ووجدتْ نفسها بين ذراعي زنجي عملاق أنفاسه الحارة اللاهثة تلفح وجهها ... فأطبق بإحدى يديه على فمها وكتم صوتها ، وكانتْ يده الأخرى تمزق ثيابها بوحشية ، وساقاه القويتان تطبقان عليها مثل كلابتين ...))*[36].

فهذا الـ (مجاز بلاغي) المتمثل هنا بتصوير (حادثة الاغتصاب) ، أصبح مدلولا كولونياليا واضحا في رواية(الشاهدة والزنجي) ، إذ يمكن تسميته بـ (مجاز الاغتصاب)

[36] الشاهدة والزنجي : 92 .

كونه مَثَل التّأريخ في الحدث وإنْ لم يقعْ بعد ، من خلال تعبيره عن الوجه الآخر المطابق للسرديات الغربيّة ذات البعد الإمبراطوري ، وقد عبرتْ عن وعيها برؤية استشراقية ذات طابع جنسي وإذلال جسدي ، متحقق في اغتصاب المرأة البيضاء من قبل الفحل الشرقي الأسود ، فغدتْ حادثة الاغتصاب مجازا مشابها لمستقبل كولونيالي وقع بعدما يقارب عقدين من توقعه ، ليتحقق به وجه همجية الغرب وخضوع الشرق ، وهو دليل على اختفاء التّأريخ الحقيقي ، إذ ظهرتْ حادثة الاغتصاب بوصفها حدثا تأريخيا مضادا ، لأنّها لا تشبه حادثة وقعتْ فعلا فهي فوق ـ مشابهة ، كون المشابهة دالة على نسخة في الماضي ، وهو ما لم يتوفرْ زمنيا في سرد أحداث الرّواية ، ضمن علاقتها الاستعارية بتأريخ العراق الحقيقي ؛ لذلك يتحقق التّأويل الفعلي لهذه النّسخة بعد أحداث عام(2003) ، عندما يتيقن القارئ حينها أنّ شخصيات (نجاة) الفتاة المغتصبة ، و(الجندي الأمريكي) الزنجي المغتصب ، و(إبراهيم) المترجم ، ما هي إلاّ نسخ مصطنعة لتأريخ وقع الآن فعلا ، ممثلا ببغداد والجيش الأمريكي ورجال السّياسة في العراق قبل وبعد 2003 ، فقد اقترحتْ تجربة الكولونيالية نمطا من العلاقات المغايرة للأنماط الأصلية ، حينما أخضعتْ المُسْتَعمَرين لعلاقة تبعية مع مركزها الاستعماري ، لكنّها ـ العلاقة ـ هنا أصبحتْ بديلا ، ليس للعلاقة مع الطبيعة ـ كما يذهب لذلك د.عبد الله إبراهيم ـ طمعا بالموارد الاقتصادية فقط ، بل بالطمع الرّمزي بجسد الوطن ، وجغرافيته واغتصاب ثقافته الأصلية ، مما يؤكد أنّ الرّوائي في وعيه الإنساني ، كان كما يصف (غاستون باشلر) في حديثه حول جدلية الزّمن في الفكر الإنساني ، كاشفا زمنيا شديد الحساسية في نشاطه الإنساني ، كون إيقاف حركة الزّمن في الحاضر تبقى مصطنعة ، وليس للحاضر من قدرة على فصل حقيقة الماضي عن المستقبل ، ليبدو المستقبل مركزا لقوى الماضي مما يوحد صيرورة التّأريخ[37].

وهو وعي تحقق مرة ثانية ولكنْ برؤية علمية مستقبلية ، تعتمد ثيمتها أساسا لقوانين تطور الحبكة ممثلا بالتّنبؤ(prediction) ، ففي رواية الخيال العلمي (بداية بعد نهاية) للروائي طالب ناهي الخفاجي ، تتمثل الرّؤية التّنبؤية التّشاؤمية أيضا ، لكنّها هنا مصوغة على وفق مبادئ أدب الدّستوبيا(Distopia) بما فيه من أفكار علمية تعتمد خراب الحضارات ، وانتهاء عالم الإنسان وموته ثم أفول الثقافة برؤية غرائبية فنتازية

[37] ينظر: التخيل التأريخي(السّرد والإمبروطورية والتجربة الاستعمارية) : 241 . جدلية الزمن: 85 . حدس اللحظة : 22. 23 .

تتوسم قوانين العلم منطلقا لها ، وحقيقة الأمر أنّ هذه الرّواية لم تكنْ من الرّوايات التّنبؤية ، لولا تحقق نبوءتها في الواقع التأريخي الفعلي ـ تشاطرها بذلك رواية الشاهدة والزنجي ـ

فكانتْ بهذا قد صاغت تأريخا لم يقعْ بعد ، اعتمادا على متخيل ووعي الرّوائي وحده ، من خلال إدراكه للمتغيرات ، وقد أصبح ذلك فيما بعد ، مشترطا مجازيا لما وقع فعلا ، ولعل تحقق هذه النّبوءة التأريخية أيضا ، أخرجها من فكرة كونها مجرد محاكاة فنية لروايات الخيال العلمي ، التي اشتهرتْ فيها الرّواية الأمريكية والأوربية، فهي إذن ضمن ما يمكن أنْ أسميه (رواية تنبؤية للحقيقة) ، تبدأ أحداث الرّواية بسرد موضوعي ممثل بسارد عليم ومؤرّخ عام (1998) ، وهو زمن مغاير للزمن الحقيقي لإنتاج النّص وطباعته ، الذي تمّ في منتصف العقد الثامن أو قبله بقليل من القرن العشرين ، أي بفارق أكثر من عقد من الزمن ، ومنذ استهلال الرّواية يوضع القارئ أمام الفكرة المركزية فيها كونها تبدأ من الذّروة ، عندما يؤكد بطلها عالم الفيزياء (د.عادل سليم) ، على أنّ مراكز البحوث الفضائية العالمية والمحلية جميعا تتوقع حدوث كارثة كونية ؛ بسبب اجتماع الكواكب معا على خط معين بهيئة معينة مما يفتح المجال لأنواع مختلفة من الكوارث بالحلول ، مثل الزلازل والفيضانات وغيرها.

غير أنّ هذه الأوصاف لا تجعل من الرواية نبوءة ، إنّما محاكاة لروايات علمية تنبؤية ، لكنّ ما يجعلها تنبؤية ذات مدلول مصطنع على زمن تحقق فعلا ، بعد أعوام من نشرها توقعات البطل لما سيحدث نتيجة للكوارث في المجتمع : *((الذين ينجون من الكارثة تتعرض أعصابهم إلى اضطراب وظيفي بسبب تدهور الحياة الاجتماعية ، أي تتخلى المجتمعات عن قيمها الأخلاقية ومبادئها ، وتتحول إلى مجتمعات تعبد الشهوة واللذة وتؤمن بالمتعة الوضيعة وكسب المال غير المشروع ، ويزداد العنف بين الناس بحيث يصبح القتل وإزهاق الأرواح أمورا طبيعية لا تثير اهتمام احد أو استنكاره))*[38].

فمعنى المستقبل ومدلوله مشار إليه من خلال الحاضر، كون لحظة السّرد نشأتْ فعلا داخل الزمكان ، أي أننا إذا تعاملنا مع الماضي على أنّه مجرد ذكرى ، ومع الحاضر على أنّه فعل آني، فيجب أنْ نصطنع لهما مستقبلا معقولا، يتناسب مع هاتين الوحدتين ليغدو نبوءة يمكن تصديقها، لهذا يأخذ المستقبل سمة السّوداوية دائما كونه مرتبطا بنهايات الأزمنة ، وعليه يفرغ من محتواه وفكرته للحياة ، لذلك كان لصيقا

[38] بداية بعد نهاية : 9 .

بماهيات السّرد الافتراضي للعوالم العلمية، وما تنتجه من كوارث ونهايات ، مثل نهاية العالم والحضارة والإنسانية ...إلخ ، وهذا ما كان ظاهرا ومترجما من قبل الواقع الحقيقي، في رواية بداية بعد نهاية، عندما حلتْ تسعينيات القرن العشرين وما بعدها، فتحقق حينها تطابق كبير بين وهم المتخيل السّردي لها، وتأريخ البلد الذي حلتْ به كوارث الحروب، والانتحار، والحصار، والعوز الاقتصادي، والأخلاقي، مرموزا لها بتفشي أشعة (دلتا)، حيث الموت ، والضياع، والانتحار، والقتل.

والرّواية هنا تضع سنوات ثابتة مثل عام (2001) الذي مثل زيادة ملحوظة بالانتحار ، وعام (2002) الذي كان شتاؤه قصيرا وجافا ، وعام (2003) الذي زادتْ الضحايا فيه بشكل عجيب بسبب انتشار أشعة (دلتا) ، وعام (2004 ـ 2010) تدهور الحال لدرجة الموت الجماعي، الذي بدا أشبه بوباء يذكرنا برواية سارتر الشّهيرة (الطاعون)، وهذه هي النّقطة التي يلتقي فيها حاضر السّرد بمستقبله ، فلو عدنا إلى التّأريخ الحقيقي والثقافي للمجتمع الذي أنتجتْ فيه الرّواية (العراق من 1998 ـ 2010)، وجدنا ثمة تطابق عجيب بالوصف ، بين ما تنبأتْ حصوله الرّواية ، وما حدث فعلا بسبب الحروب ، وهو ما مثل الرّؤية التّنبؤية للحقيقة، قبل وقوعها باصطناعها تأريخا لم يحدثْ بعد[39].

أكدتُ من قبل، على رسوخ نمط واع بزمن المستقبل ، من خلال تحليل نماذج روائية تنتمي لما أسميته بنمط (الرّواية التنبؤية للحقيقة) ، وقد تمظهرتْ في الرّواية العربيّة ما بعد الحداثية ، التي تأثرت مختلفة أهمها محاكاة رواية الخيال العلمي والرّواية التأريخية في الأدب الغربي ، غير أنّه يجب عليّ التأكيد هنا أنّ سردياتنا العربيّة قادرة هي أيضا على إنتاج مروياتها المتخيلة الخاصة بتنبؤات لحدوث نمط من نظام الأشياء فيها ، على وفق متخيلنا العربي الذي استطاع التنبؤ بأحداث، تقع اعتمادا على موروث معين أو تطير أو غيره ، ويكون ذلك ضمن نمط يمكن أنْ أسميه (رواية تنبؤية للمتخيل)، عندما يكون التّنبؤ بوقوع حدث معين ، نتيجة لتطورات أحداث الرّواية ذاتها منقطعا عن الحقيقة الخارجية ، أي زمن مصطنع من خلال زمن الحكاية في نسختها المفارقة للواقع.

لذا فإنّ قضية التّأكد من صدق وقوع هذه النّبوءة وحدوثها ، يتم من خلال أحداث الرّواية ذاتها ، وليس من خلال حدث حقيقي ، وقع تاليا لزمن كتابة الرّواية ،

[39] ينظر: نفسه : 30 ـ 36 .

يؤكد نبوءتها كما في النّمط الأول ، ولعل روايتي (واحة الغروب) للروائي بهاء طاهر و (ساق الغراب) للروائي يحى امقاسم ، من الأعمال العربيّة المعاصرة الدّالة على ذلك ، والحقيقة أنّ ولادة النّبوءة ضمنيا ، من خلال مجاز استعاري تتضمنه الرّواية في عالمها ، بوصفه مدلولا ذا معنى لما يحصل فيما بعد، أو لربما ما سوف يحصل في نهايتها ، يذكر كثيرا بتلك التّقنية الفنية التي قال بها جان ريكاردو تحت مسمى (الإرصاد)، وهو يصف بنية الزّمن في الرّواية الحديثة، من أنّ حدثا معينا يكون رصدا لأمر سيق في مستقبل أحداث الرّواية ، للتدليل على أمر معين يتطلبه الحكي، كما في مستهل الرّواية الشهيرة لفؤاد التكرلي (الرجع البعيد) ، عندما تشاهد الشّخصية (فؤاد) كلبا ميتا على قارعة الطريق ، بطريقة معينة نتيجة دهسه بسيارة، ثم يفاجأ القارئ فيما بعد بموت فؤاد، بالطريقة نفسها التي ماتها الكلب، مما يجعله يتوهم الأحداث برمزية واضحة، غير أنّ النّبوءة في واحة الغروب وساق الغراب، مرتبطة بشكل كبير بالموروث العربي ، وطبيعة الثقافة البدوية المؤمنة بالتطيّر أو تتبع الشر المتوقع حصوله ، فالشيخ صابر في الواحة يتوقع حدوث شر كبير برؤية تنبؤية تشاؤمية ، بسبب ما انسلخ من محكيات متداولة، من رحم الواقع الشعبي والخرافي للمجتمع المصري، ثم إعادة اصطناع هذه المحكيات، ممثلة بحكاية شخصية مليكة / (الغولة)، التي مات عنها زوجها بسبب الصراع بين الشرقيين والغربيين، وبدلا من الانتظار لبداية جديدة مع زوج ثان، نفضتْ (مليكة) عنها غبار الحزن قبل أوانه، خارقة بذلك التابو الاجتماعي للقرية ، مما جعلها شؤما ونبوءة بحلول لعنة ما، فاكتسبتْ بذلك لقب (الغولة) : *((رعب أكبر من كل نبوءاتي حلّ بكم يا أهل بلدي! كنتم تسخرون من النبوءات فها قد جاءكم ما يزرى بها، الرعب الذي لا كاشف له ، والذي دخل بيوتكم منذ خرجتْ عليكم الغولة ، تستدعون الشيوخ والساحرات لمعرفة ما يمكن أن يخلصكم من اللعنة التي تسرح في الواحة))*[40].

فالنّص الرّوائي هنا يتكلم عن زمن سيقع مرتبطا بلعنة ، لكنّه اعتمد في ذلك على محكيات وخرافات أنتجها الواقع فغدتْ حقيقة يمكن تقبلها ، كونه لا يصطنع الحكاية فقط أو مجرد يأخذها عن واقعها ، بل يعمل على نسج تأريخ لها ، يبدأ من حاضر الحكاية لينتهي عند زمن غير معلوم ، مرتبط بمستقبل المكان وذاكرته ، لتغدو حكاية الغولة تأريخا خاصا مضادا ، يعارض تأريخين في الرّواية ، تأريخ مصر الحقيقي المرتبط

[40] واحة الغروب : 188.

بالاجتياح البريطاني وثورة عرابي، ثم تأريخ المكان/الواحة بثقافته وهيئته الجغرافية الدّالة على تأريخ متخيل عن الحقيقة.

إنّ تأريخا ثالثا يروى إذن خلف مخيال السّرد، الذي أخذ على عاتقه إيهامنا بحقيقة المكان وذاكرته، هو تأريخ مصطنع لا يرتبط بأية صيرورة زمنية، كونه منقطعا عن جذوره في الماضي و الحاضر، فأصبح مولودا مصوغا من محكيات المجتمع وخرافاته ، فكان ذلك سببا لموت الأرض والنّاس معا ، كون الغولة حكاية مصطنعة قديمة للأجداد ، تحققتْ الآن بعد أنْ تبلورتْ أحداثها ، ونسج زمنها وتحدد تأريخها ، بذاكرة (كتاب النّبوءات) الذي غدا تأريخا جديدا للواحة.

فالتأريخ وإنْ توهمناه حقيقيا ، يبقى ذاكرة لأسطورة مغلقة على ذاتها ، لكنّها أسطورة حقيقية تعمل الرّواية، على إعادة إنتاجها دائما بحرفية عالية تتوخى الجمال ، مما يسمح لا بإيهام أحداثه فقط ، بل باختفائه ليحل بدلا عنه تأريخ وذاكرة جديدة متخيلة ، هي نسخة ثانية لما يمكن أنْ يكون.

وبهذا فإنّ الرّواية تمنح التأريخ الجديد قوة ، بجعله صورة متعددة الوجوه، فإذا كان للحقيقة ثقل في الماضي، فإنّ ثقل الاصطناع في المستقبل الذي ظهر وكأنه مقطوع عن أي واقع ، وهذا ما يؤكده كلام (كولن ولسن) عن الزّمن، في أنّه يذكر بالتّوقعات لمتغيرات المكان والمجتمع ، كونه يمثل(البعد الرّابع) الذي تحدث عنه بطل رواية (آلة الزمن) لكاتب الخيال العلمي الشهير (هـ .ج.ويلز)، عندما جعل من الزّمان بعدا رابعا للمكان ، إذ تغدو تحولات عمر الإنسان صورا ثلاثية لكائن رباعي الأبعاد بعد انتمائه لمكان محدد ؛ لهذا لا يمكن أنْ تتحقق النّبوءة المتخيلة في الرّواية إذا كانتْ أحداثها مرتبطة بالبعد الزّماني المباشر للتأريخ ممثلا بماض أو حاضر منقطع ، كما ذهب إلى ذلك د.فيصل دراج ، عندما عدّ روايات مثل : (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، و(وقائع الزعفراني) لجمال الغيطاني ، و(اللاز) للطاهر وطار وغيرها ، نبوءات للمستقبل وهي في حقيقتها تمثل ردة فعل في الزّمن الحاضر لفعل في الماضي[41]، فالزّمن المستقبلي يبدأ من الانفصال عن الحاضر نحو المستقبل لا بعودته للماضي ، كون ذاكرته يجب أنْ تكون متوقعة مصطنعة مضادة لذاكرة الماضي ، لتغدو استرسالا جديدا في ذاكرة النّص .

[41] ينظر: فكرة الزمان عبر التأريخ : 288 . الرواية وتأويل التأريخ(نظرية الرواية والرواية العربية) : 114 وما بعدها .

كذلك هو ما قامتْ عليه النّبوءة في رواية (ساق الغراب) ، التي تعتمد سرديات الظاهرة البدوية القديمة في الحروب والاعتداء ، وما ينقل من الأجداد إلى الأحفاد من نبوءات تحميهم من شرور المعتدين على الأرض والعرض : *((انضم "بشيبش" إلى الرجال الماثلين أمام الشيخ "عيسى الخير" وهو يذكرهم بنبوءة والده الشريف "مشاري" التي رأت أنّ حاكما سيخرج من إحدى مدن "ص" يعني "صَبْياء" أو "صَعْدَة" أو "صَنْعاء" . وقد تحققت تلك النبوءة في رجل خرج من العامة هو "الإدريسي"))*[42].

فالنّبوءة بوصفها فاعلا زمنيا أسطوريا ، كونتْ تأريخا مصيريا للقرية وأهلها ، جعلتْهم مجتمعا مختلفا في تقبله للواقع ، بمعنى أنّها نقلتْ المكان من تأريخه الحقيقي إلى ما ورائه ، بالاعتماد على سرديات حكاية قديمة متناقضة مع ذاتها ، فالحرب والحرب التي لم تقعْ ، ما هي إلاّ اختراق لذاكرة التّاريخ غرضا بالانتقال نحو مرحلة مختلفة ، تصطنع من خلالها القرية أسطورتها وتأريخها ، الذي سيكون مضادا في ذاكرته للتأريخ الحقيقي للمكان ، لهذا يؤكد(د.عبد الله أبراهيم) [43]على وجود نمطين من النّبوءة في هذه الرّواية ، (نبوءة توكيد) ثم (نبوءة نقض) ، أي اصطناع الذّاكرة التّأريخية ونفيها ، بالانتقال إلى ما وراء الحكاية التي تسردها ، كون الميتا رواية التأريخية ، تعمل دائما وبإصرار على تقديم التّأريخ ليس كما هو ، وهذه هي ،ربما، إرادة اللغة التي كثيرا ما ذكرها ميشيل فوكو ، في أثناء توصيفه للتأويل السّردي للمتخيل التّأريخي ، كون الرّواية ما بعد الحداثية ومنها ما وراء الرّواية التأريخية ، لا تنقل المعنى ولا تقوضه ، بل تصطنعه بما يتناسب مع ذاكرتها الجديدة ، التي ستكون حتما مضادة لأحداث التّأريخ السّابقة جميعا .

في المنتهى:

إذن .. لم يَعدْ خفيّا على النّاقد أو الباحث الجاد الذي يتتبع قضايا الرّواية العربيّة وتحولاتها البنائية والرؤيوية ، منذُ نشأتها الفنيّة حتى وصولها إلى مرحلة مميزة من النضوج المعرفي والجمالي؛ أقول: لم يعدْ خفيّا عليه إنّها مُنذُ مطلع مرحلة الحداثة بدأتْ تستقر على نمط من الاتجاه الإنتاجي المدعوم بدرجة كتابية واعية تترصد أهم التّحولات في الذّاكرة السّردية المواكبة لإرهاصات المعاصرة المتطلعة لما بعد الحداثية ، من منطلق أنَّ ما بعد الحداثية غدتْ روحا طاغية على العصر وحالة ثقافية تطال المفاصل جميعا

[42] ساق الغراب (الهَزْبة) : 18 ـ 19 .

[43] ينظر: التخيل التأريخي (السّرد والإمبروطورية والتجربة الاستعمارية) : 177 .

المعرفيّة والجمالية على حدٍ سواء ؛ بوصف الرّواية إحدى النتاجات المعرفيّة للجمال الأدبي المعبرة عن سرديات العصر الحديث ، مما تمظهر على شكل تجاوب سريع ، مع مقصديات إنتاجية مدركة لأهمية خرق السّائد واليقيني ، بابتكار أنماط مغايرة تتناسب ومركزية الاندفاع بقوة ، نحو المفاهيم التّجديدية التي رسختْها المعاصرةُ في ثقافة المجتمعات ما بعد الصناعية ، المجتمعات التي كان لها دورٌ واسع في ترسيخ هذه المقصديات في ذاكرة نصوصنا الرّوائية المعاصرة للتحولات المعرفيّة الكبرى في الإبداع.

وإذا كان للسرد الحديث ذاكرةٌ تتموضع مع الكتابة الرّوائية في إعادة صوغ الواقع ، فإنّ للسرد ما بعد الحداثي ذاكرةً تصطنع التأريخ لـ (ما فوق الواقع) ، من هنا يمكننا البوح بأنّ ما سبق طرحه في هذه المقاربة معني بتقصي وتحليل نماذج لنصوص روائية عربية معاصرة ، أخذتْ على عاتقها أهمية الإبداع والنّزوع نحو نمط سردي خاص بإنتاج المعرفة ، فضلا عن التّخييل ولذة القراءة ، محاولة منها بالتعبير عن المعاصرة ومواكبة الانتقالات العميقة في التفكير الحضاري.

لذا فإنّ تدقيق النّظر في مقولات هذه النّصوص وذاكرة إنتاجها المصطنعة ، يثبت العناية ببداية كتابية جديدة نظرتْ إلى متغيرات العصر بوعي مضاعف ، محاولةً الخروج عن المألوف بتنصيص جديد يعيد إنتاج ذاكرة الذات والمجتمع والواقع والتأريخ والخيال والخرافة ، ويحطم التقانات ويعيد بناءها متأثرا بالبنى الوهمية واليوتوبية ، وبذلك غدتْ الرّوايةُ مفتونة بسرد حكايتها للوصول إلى ما وراء الذاكرة الإنسانية ، ولم تكتفِ بذلك فقط بل راحتْ تبحث عن واقع جديد مغاير كسرا للقناعات ويقينيات التلقي ، فسعتْ بذلك لصناعة تأريخها محققة نمطا من التبادل المستحيل مع السّرديات الكلاسيكية جميعا ، حيث العمل على كسر وتحطيم الصيرورة الزمنية ؛ لإنتاج ذاكرة ثقافية تذيب داخلها أنماطا راسخة من الحكاية الشعبية والخرافة والسّيرة وهويّة الأفراد وعنف الحرب وتأريخ الفئات المقموعة.

وبهذا تتكون (مسوّدة) من أطراس مغايرة/مضادة تقود الوعي المبدع نحو آليات جديدة ، وتُأسس لدرجة كتابية مغايرة تتناسب مع الحساسية الجديدة لسرديات ما بعد الحداثية ، الحساسية التي تسعى تحت هيمنة العالمية إلى ترسيخ مشروع ثقافة الـ (ما بعد) المُنتجة بتأثير ما بعد صناعية المجتمعات ، والثقافة المؤثرة التي تثير الشك أمام اليقينيات والثوابت جميعا ، بمعنى أنّ الرّواية المعاصرة استطاعتْ بسبب هذه التّحولات الكبرى ـ بنائيا ورؤيا ومعرفيا ـ الوصول إلى مرحلة ما بعد الحداثة (postmodernity) بوصفها مرحلة تأريخية معبرة عن سمات فكرية خاصة ، والتّحول جماليا نحو مرحلة ما

بعد الحداثية (postmodernism) بوصفها نمطا معرفيا جديدا ، يتقصد رفض السّائد والمقنن والرتيب ، والعمل على اصطناع عالم خيالي مغاير في قوانينه التي انتقلت ، من تأريخ الحدث إلى ما ورائه ، لترسيخ رؤية مضادة في تكسير تراتبية الماضي المستعاد وقلبه في الحاضر نحو استشراف مستقبلي ، لا يكرر أحداثا وقعتْ بل يعمل على اصطناع ذاكرة خاصة بها ، مما يجعل الرّواية بحق مفتونة بحكايتها التي تعيد إنتاجها باستمرار ، من خلال بنية مضاعفة لما وراء السّرد وما وراء التأريخ.