الذاكرة المضادة في رواية " إعجام " لسنان أنطون

م.د حمزة عبد الحمزة عليوي

الملخص

يناقش هذا البحث مفهوم الذاكرة المضادة "Counter-Memory" بوصفها منظومة فلسفية نزعم أن بإمكانها أن تُسهم بفعالية ملفتة في التأسيس لبلاغة سردية مفارقة ؛ فالذاكرة المضادة بوصفها نظاما فكرياً مقترحاً يسعى إلى إعادة توجيه البلاغة المقدَّمة هنا بصيغة خطاب سردي، هو خطاب الرواية، أو سردية الرواية، وتعمل فيه وتنظمه حزمة من التقنيات الأدبية. وفي هذا البحث نزعم أن مقولة الذاكرة المضادة Counter-Memory قد أعادت توجيه بلاغة الخطاب السردي في رواية إعجام للكاتب العراقي المغترب سنان انطون. ولقد أنتج المفهومان، الذاكرة المضادة والبلاغة بوصفها حزمة من التقنيات الأدبية، ما نسميه هنا "بلاغة المقاومة". وفي سياق تحليلنا لخطاب رواية إعجام فإننا نسعى للبرهنة والتدليل كيف أن الذاكرة المضادة ساعدت على ترسيخ بلاغة مقاومة ضد فعل تاريخي نسميه هنا بـ"النسيان".

الكلمات المفاتيح: الذاكرة المضادة، الرواية، الخطاب.

المهاد النظري: مفهوم الذاكرة المضادة

ما هي الذاكرة المضادة، وكيف تتحول بلاغة الخطاب الروائي إلى بلاغة سرد مقاوم؟ هذا ما نسعى إلى البحث فيه، متخذين من رواية "إعجام" للكاتب العراقي سنان أنطون أنموذجاً للدراسة.

تعود فرضية الذاكرة المضادة إلى مقال تأسيسي نشره مبكرا الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، وهو بعنوان: "نيتشه، (الجينالوجيا) والتاريخ".[١] وجوهر هذه الفرضية يقول إن التاريخ هو ذاكرة مضادة. ويتمُّ الأمر عند فوكو بـ"استعمال التاريخ استعمالا يحرِّره إلى الأبد من النموذج الميتافيزيقي والانتربولوجي للذاكرة. يتعلق الأمر بأن نجعل من التاريخ ذاكرة مضادة، ونبثُّ فيه، نتيجة ذلك، شكلا آخر للزمن."[٢] لكن كيف يصبح التاريخ ذاكرة مضادة، وكيف يمكننا "تحرير" التاريخ من الميتافيزيقيا، والذاكرة من الانتربولوجيا؟ في ذلك المقال، ثم في كتابه المنهجي "حفريات المعرفة"[٣] يفصَّل فوكو القول في مفهومات رئيسة تخص فرضية الذاكرة المضادة، وكيفية تحويل التاريخ إلى ما يُفترض أنَّه "ذاكرة مضادة". وفي طليعة هذه المفهومات مفهوم الجينالوجيا – Genealogy، وهو أحد الاصطلاحات الكبرى في فلسفة الألماني نيتشه التي يحيل إليها فوكو، بل هي مادة مقاله؛ ففي ذلك المقال يرجع فوكو الفضل كله فيما كتب في هذا الموضوع إلى نيتشه ودراساته الخاصة بالجينالوجيا، بل إنه قد سمِّي مقاله باسم نيتشه، فجعل من عمله منطلقا للبحث في مفهومي الجينالوجيا والتاريخ – History.

تفيد الجينالوجيا كما يدقِّقها فوكو في مقاله معاني متعددة، فهي كلمة "ذات لون رمادي".[٤] ولونها ينسجم مع حقيقة اتصالها بـ"مخطوطات قديمة متآكلة كتبت أكثر من مرة".[٥] وهي تتطلب عناءً معرفيا وصبرا وجهدا كما يشدِّد فوكو نفسه في مواضع متعدِّدة من مقاله. فالجينالوجيا تحتاج إلى "منهج صارم"، وهي تتعامل مع الحقائق الصغيرة.[٦] وفي هذا السياق يضعها فوكو، ابتداءً، أمام تقابل بين التاريخ من جهة، وما يحيل إليه من أصل – Origine من جهة أخرى. فهو يعترض على "العرض التاريخي الميتافيزيقي للدلالات المثالية والغايات غير

المحددة"،[٧] ثم إن الجينالوجيا تعارض فرضية التأسيس على البحث في الأصل – Origine.[٨] عندنا هنا رفض أولي لفرضيات (العرض التاريخي الميتافيزيقي)، ورفض آخر لأن تكون الجينالوجيا بحثا في الأصل. فهل يفيد هذا التحديد أن الجينالوجيا تقابل التاريخ، هل هي علم جديد يريد أن يأخذ مكانة التاريخ "الجليلة" في تاريخ البشرية؟ هل هذا هو ما كان يريده نيتشه، ومن ثمَّ تلميذه فوكو لاحقا؟

يتساءل فوكو، على سبيل المثال، لماذا يتنكر نيتشه الجينالوجي عن البحث في الأصل؟[٩] إن إهمال البحث في "الاصل" من قبل نيتشه ثم فوكو لاحقا، يضعنا أمام الخيط الأهم في فهم الجينالوجيا بوصفها علما بديلا أو علما مضادا للتاريخ ومصحِّحا لفرضياته الميتافيزيقية المتعالية كما يفترض نيتشه وفوكو على السواء؛ ذلك أن البحث في الأصل يحيل الى حقائق ثابتة في الفكر الأوروبي الميتافيزيقي،[١٠] لاسيّما ما يتعلق منه بموضوع التاريخ ومجاله وفرضياته. فالأصل يحيل إلى "ماهية الشيء" وهويته الأولى، بل وصورته الثابتة غير القابلة على التحول والاختلاف، والمتحصِّنة ضد "كل ما خارج وعارض ومتقلِّب".[١١] مبدأ الأصل، إذاً، هو الثابت والجوهري والأصيل في الثقافة والفكر الأوروبيين، وكل ما عداه لا يعتدُّ به؛ فهو حدث طارئ، لا يؤسِّس لأمر حقيقي، أو فكر، أو حالة تمرد وخروج عن الأصل المعظَّم. والأصل الثابت هو منطق ومنطلق الميتافيزيقيا الأوروبية الغربية في مجمل تصوراتها وأفكارها عن الحياة والكون منذ العصر اليوناني،[١٢] وصولا إلى زمن نيتشه نفسه، الذي دشَّن عصرا جديدا ومختلفا شهد تغييرا أو تمردا حقيقيا، أو خروجاً عن منطق الميتافيزيقيا وهيمنته. وهذا العصر هو ذاته عصر فرويد وماركس؛ فهؤلاء الثلاثة أعادوا تأسيس التأويل، حسب ما يجادل فوكو نفسه في مقال له [١٣] على أساس مختلف ومنطق جديد، فقد "أسَّسوا إمكانية قيام تأويل جديد".[١٤]

تقوم الجينالوجيا ، إذاً، على ضرب مبادئ التفكير الأوروبي كلها. وهذه المبادئ يسميها نيتشه سخريةً "الأصنام"، ويدَّعي موتها و"أفولها".[١٥] فهو يستخف باحترام و"تبجيل" الفكر الأوروبي لمبدأ الأصل وثابته ومقولاته المتعددة مثل العقل والحقيقة والذات العارفة والهوية الثابتة.[١٦] وفي هذا السياق يضبط فوكو ثلاث سمات رئيسة افترضها العقل الأوربي للأصل. فهو، أولا "فائض في النمو الميتافيزيقي" يقوم على "تصور مؤداه أن الأشياء في بدئها تتوفر على ما هو نفيس جدا وجوهري جدا".[١٧] فالأشياء، في بدئها، كاملة ولا يعتريها النقص والعيب. والأصل، ثانيا "موجود دوما قبل السقطة والتدهور، قبل الجسد، قبل العالم والزمن".[١٨] والأصل، ثالثا، هو "موطن الحقيقة ومستودعها".[١٩] فاين التاريخ من مبدأ ثبات الأصل وأوليته؟ بالضبط أين (تاريخ الأشياء)، بدؤها ومنطق تشكِّلها الأول؟ إجابة هذا السؤال تضعنا في صميم وجوهر عمل الجينالوجيا ، إنه البحث في "البدايات"،[٢٠] وبتحديد أكثر دقة، إنه البحث في الاختلاف والتعدد المتمثلين في البدايات.[٢١] فالبحث في البداية التاريخية، باختلاف مواردها وتعددها يُظهر لنا مقاصد التاريخ المضاد، أو التاريخ الجينالوجي – wirkliche Historie، والمسمّى عند نيتشه بـ (الروح التاريخية أو الحس التاريخي).[٢٢] فلا إنكار للتاريخ إذن عند نيتشه، ولا عند فوكو، من بعده، إنما هناك سخرية ورفض لفلسفة التاريخ المعتمدة على مبدأ ثبات الأصل وديمومته.

يتعلَّق الأمر عند نيتشه، كما يبيِّن فوكو، برفض شكل معين من التاريخ يعمد إلى "اختزال التنوِّع الزمني وردِّه إلى كلية مغلقة على ذاتها".[٢٣] وهو يقصد هنا "تاريخ المؤرخين" المحكوم بمنطق "خارج الزمن"، وبفرضيات الحقائق

الخالدة التي تسمح له أن "يدَّعي أن بإمكانه أن يحكم على كلِّ شيء بموضوعية يوم القيامة".[٢٤] وهذا ما يرفضه الفيلسوفان رفضا قاطعا، وهما يعيدان تأسيس "الحس التاريخي" على منطق مختلف ليكون موضوعا وأداة للجينالوجيا، فلا يسقط ضحية للميتافيزيقيا؛ بتحرره من أوهام "المطلق"، ويكون قادرا على ملاحظة واكتشاف طبيعة عمل "الفوارق والهوامش".[٢٥] وهذا ما يفترضه كلا الفيلسوفين عملا وهدفا للجينالوجيا، أن تدرك جيدا قوتها القادرة على تفتيت "وحدة هذا الكائن البشري الذي يفترض أن بإمكانه أن ينقل تلك النظرة إلى ماضيها".[٢٦] يشدِّد فوكو أنَّ نيتشه لا يرفض، على سبيل المثال، خلود العاطفة، وهذا مبدأ متبع في تاريخ المؤرخين، إنما يجري التركيز عند نيتشه على تاريخها، لاسيما تاريخ العواطف "الأكثر نبلا وبعدا عن المنفعة".[٢٧] ومثلها حال (الغرائز)، فلا إنكار لها، ولكن يصار إلى التأكيد، في المعرفة التاريخية المضادّة على أمر آخر يتَّصل ويختص بتفتيت الموضوعات التاريخية "وإظهار تحولاتها، ورصد لحظات قوتها وضعفها وتحديد الفترات المتقلِّبة لسيادتها، وإدراك تكونها البطيء والحركات التي تقضي فيها على نفسها".[٢٨] وعلى أساس من هذا يميز الفيلسوفان، لاسيما فوكو، بين نوعين من التاريخ، هما التاريخ الجينالوجي وتاريخ المؤرخين. أو التاريخ الفعَّال والتاريخ التقليدي.[٢٩] يعنيني كثيرا أن نفهم جيدا مفهوم التاريخ الفعَّال، أو التاريخ الجينالوجي – wirkliche Historie؛ لتعلُّقه بمفهوم الذاكرة المضادة، فطبيعة عمله وما يهتم به هو جوهر مفهوم الذاكرة المضادة.

الذاكرة المضادَّة، إذن، مقولة فلسفية نظرية رئيسة في فلسفة فوكو، وهي ليست صيغة إنشائية يستخدمها بعض الكتاب والنقاد[٣٠] كيفما شاءوا ورغبوا، بل نجد لها أصولا، كما بيَّنا، عند فوكو ومن قبلها نيتشه. وهذه المقولة حظيت باهتمام ومتابعة كبيرين في الفكر الفلسفي العالمي[٣١]، وفي الخطاب النقدي أيضا[٣٢]، بل ونجد لها تطبيقات في النقد الفني المختصِّ بالنحت والنصب التذكارية[٣٣].

إن الذاكرة المضادة تتحدَّد، إذن، بتضادها ومعارضتها لأصول وقواعد سابقة. فإذا كانت قد جرى تحديدها عند نيتشه وفوكو بتضادها ورفضها فكرة الأصل وثباته، فإنها في سياق ما بعد الحداثة تفيد تضادها مع السرديات السابقة، لاسيما الجليلة وذات الأثر الكبير. وفي رواية إعجام نجد أنها تتضاد مع ذاكرة السلطة وخطاباتها.

في رواية "إعجام"[٣٤]، وهي الرواية الأولى للكاتب، ثمة ذاكرتان تتصارعان، ذاكرة السلطة، وهي الذاكرة المتلاعب بها، التي تسيطر على خطابات المجال العام ، وذاكرة الكتابة المُعجمة المؤسِّسة لنص الرواية – المخطوطة. هاتان الذاكرتان تعملان بصورة متقابلة. وإن شئنا الدقة فإنّ عمل الذاكرة الثانية هو ردّ على هيمنة الذاكرة الأولى؛ فالأصل أنَّ هناك هيمنة شاملة تفرضها ذاكرة تلاعبت بها السلطة، وفرضتها بخطابات وسلوكيات متعدِّدة، وهي تتسع لكلِّ مظاهر الكلام والكتابة. وعلى أساس من هذه الهيمنة ينشأ عمل الذاكرة المضادة. في رواية "إعجام" تتضافر سبل ووسائل كثيرة لتشكيل ذاكرة مضادة لذاكرة السلطة وخطاباتها. وهي جميعها تعمل ضمن فرضية رئيسة قوامها: التذكُّر بوصفه مقاومة للنسيان والمحو. وأهم هذه السبل وأكثرها فاعلية:

أولا: نظام المخطوطة بوصفها توثيقا "تذكُّرا مكتوبا".

ثانيا: السرد المراقب ونظام العجمة.

ثالثا: السخرية والإعجام.

أولا: نظام المخطوطة بوصفها توثيقا "تذكُّرا مكتوبا".

المخطوط – A Manuscript أو المخطوطة هو الشكل السردي الأكثر اطرادا في رواية ما بعد الحداثة، فقد استخدم على نطاق واسع في نصوص هذا النوع من الروايات، حتى صار سمة تميز رواية ما بعد الحداثة عما سبقها. ومع أن فكرة الاستعانة بالمخطوط قديمة في الرواية العالمية كما يجادل الكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو.[٣٥]غير أن رواية ما بعد الحداثة قد منحت المخطوطة أبعادا كثيرة ومهمة، منها ما يتصل بالأصل الأبستمولوجي لمقولة ما بعد الحداثة ذاتها، لاسيّما ما يتعلق بجدلها الخاص بتقويض السرديات الكبرى،[٣٦] ومنها ما يتَّصل –وهو ما يهمنا – بالشكل السردي الخاص بالمخطوط، وما نتج عنه من تقنيات ومفهومات. وفي طليعتها أن رواية المخطوط تنطلق من نظام المخطوط نفسه بوصفه مدونة غير مكتملة؛ فالمخطوط يتعلق "بفكرة المشروع غير المنجز سواء أكان مكتوبا باليد أم الماكنة".[٣٧]هذه الحقيقة المسبقة ذات أهمية كبرى؛ لما وفّرته لرواية ما بعد الحداثة من إمكانات وتقنيات صارت سمة خاصة بهذه الرواية. إن فرضية عدم اكتمال المخطوط جعلته مادة خصبة لإكماله بإعادة سرده، والسخرية منه، والتناص معه، ووضع الهوامش الدَّالة أسفله. وفي كل الأحوال كان هناك مخطوط في دير أو كنيسة أو جامع أو سجن، ويجري البحث عنه وإكماله. وهذا يعني أن هناك حبكاتٍ سابقة، ومحاكاة ساخرة، وتناصاً مع المخطوط، أو مع رواية سابقة. ولهذا السبب سمي هذا النوع من الروايات بميتا سرد التاريخية، أو ميتاقص التاريخية، ميتاخرافة التاريخية؛[٣٨] باختلاف الترجمات عن النصوص النقدية الرئيسة؛[٣٩] فهي تُحاكي بالسخرية من نصوص سردية – روائية، أو سردية – تاريخية، وتتناص معها. إن حضور واستعمال النص التاريخي مسألة مهمة وفاعلة تتصل بالشكوك العميقة بحقيقة ما حدث من قبل، فالتاريخ والأدب هما خطاب، و"لا يجوز التحدث عنهما بمنطق الحقيقة".[٤٠] وفي إعادة استعمال حبكة قديمة أو سابقة، فإن ذلك يتعلَّق بتقويض سرديات الحداثة المبجلة لثيمات التاريخ والتقدم البشري.[٤١]

تردُ كلمة المخطوطة ثلاث مرات في الرواية، مرة في مطلع الرواية، بعد عتبات أولى تتصدَّر الرواية، وفي خاتمتها، بل إنها تؤلف خاتمة الرواية. وفي المرتين تقدَّم كلمة المخطوطة في سياق تقرير حكومي – أمني. يأتي التقرير الأول غفلا من التوقيع والاسم؛ فهو صادر عن وزارة الداخلية – مديرية الأمن العام – مديرية أمن بغداد، وموضوع الكتاب "سري وعاجل". فكان من الطبيعي أن يسقط اسم صاحب التقرير؛ لأنه صادر عن مؤسسة رسمية، هي "الأمن العام". يرد في هذا التقرير وصف أولي للمخطوطة، فهي قد كتبت بلا نقاط. وصاحب التقرير "أمن بغداد" يطلب تكليف "أحد الرفاق" بـ"قراءتها وتنقيطها مع طبعها على الآلة الطابعة، وتزويدنا بنسختين منها..".[٤٢] يشكِّل هذا التقرير العتبة[٤٣] الرابعة الممهِّدة للرواية – المخطوطة، بعد عتبة العنوان الأولى، ثم عتبة ثانية موضوعها أحد أقوال "الرئيس القائد"، وثالثة بعنوان "إضاءة"، وموضوعها قول دال لابن خلدون، ثم مقطع مما كتبه ابن منظور في لسانه في مادة "عجم"، وهذه الإضاءة مفتاح رئيس سنعود إليها لاحقا. يتضافر التقرير ومقولة "الرئيس القائد" المشهورة والمعبِّرة عن زمن القصة منتصف ثمانينيات القرن الماضي: "أكتبوا بلا تخوّف ولا تردُّد أو تقيّد لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عما تكتبون"،[٤٤] في تأطير المخطوطة وحصرها في سياق الذاكرة المتلاعب بها من قبل السلطة، بل هي ذاكرة السلطة ذاتها التي ستُكتب المخطوطة بالضد منها كليا، بالسرد عبر ضمير المتكلِّم ضدا

من كلام السلطة غير الشخصي أو العمومي الوارد في النص بصيغة خبر[٤٥] ذي الأفعال الآمرة، وبالسخرية وبمحاولة قول ما يخالف ذاكرة السلطة. يستجيب فعل الأمر "أكتبوا" في مقولة "السيد الرئيس" لنوازع السلطة ومقاصدها ، ويفرض، ضمنا وعلنا، نوع الكتابة المطلوبة. فهي كتابة "بلا خوف، ولا تردد". وتتجلى المفارقة القصوى في استخدام فعل الأمر الصادر من "الرئيس القائد" بقصد "كتابة بلا خوف". يأمر "الرئيس" و"القائد" و"الحاكم بأمره" كتاب البلاد، مواطنيه عامة أن يكتبوا ما يجول ببالهم وخاطرهم بلا خوف أو تردد، فليس مهما، حسب مقولة القائد، أن ترضى "الدولة – الحكومة" عما يكتبون. لكن منحة الكتابة الحرة تظل صادرة عمن يملك السلطة ويصف نفسه بـ"الرئيس القائد"، فهو صاحب القول الفصل في قبول الكتابة ورفضها. فكيف يمكن الجمع بين كتابة متحرِّرة من الخوف والتردد وصفة "الرئيس القائد" المراقب للكتابة ومدى انضباطها؟ تتعمق هذه المفارقة بمعرفة أن الرواية تتلاعب بنص المقولة "الرئيس القائد"؛ فالأصل في المقولة قوله: "أكتبوا بلا تقيد ولا تردُّد وبلا خوف لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عما تكتبون"[٤٦]. ولا فرق، إن كان كاتب الرواية قاصدا الأمر قصدا، أم حدث الأمر سهوا وغفلة، الأمر سيَّان؛ ذلك أن الرواية باستبدالها كلمة "تخوِّف" التي لا تؤدي معنى "الخوف"[٤٧] بكلمة "خوف"[٤٨] نفسها، وتقديم كلمة "تردد" على كلمة "تقيد"، إنما تحاول التلاعب بالمعجم السياسي للسلطة. وهذا التلاعب ينسجم مع منطق المخطوطة الساخر من خطابات "الرئيس القائد" وحزبه، باختلاف رئيس إن لا سخرية هنا بمعناه الشائع، أو كما عرفناه في المخطوطة ذاتها، نحن إزاء سخرية مختلفة، قوامها العبث بالنص وضرب منطق ثباته ودوامه المتصل بسلطته القاهرة المستمدة من ثباته وتداوله كلمةً فكلمة؛ فالسلطة تثبت النص وتدافع عن دوامه وتشجع بل تُجبر الناس على تداوله، ويصبح لاحقا عمادها ومسوغ بقائها، وهو أحد أركان ذاكرتها. إن منطق الرواية الأول هو العبث والتلاعب بنص "الرئيس القائد"، نص السلطة الأهم المرتبط برأسها: "الرئيس القائد". إنه الخطوة الأولى لقول، بل لـ"تذكر" ما لا تريده السلطة، ما سعت لإخفائه وطمره. في النهاية، يحرص النصان على إيراد وتثبيت كلمة "أكتبوا – الكتابة"، وهي منطق السلطة، ومنطق المخطوطة على السواء. وشتان بين المنطقين. بالنسبة للأولى فلا يمكن الاعتراف بكتابة تغرد خارج المعجم السياسي المفروض على المتكلمين ومنشئي النصوص، لا يمكن لها أن تخترع المعاني وتؤلف النصوص خارج منطق الذاكرة المتلاعب بها، ذاكرة السلطة وأساس خطابها؛ فللكتابة حدُّها الذي لا يجب أن تتخطاه، كذلك لها مكانها، فضاؤها العام الذي تستعمره أقوال "القاعد" ونصوصه المتكاثرة ولابد لأي نص أو كتابة، من ثمَّ، أن تستجيب لاشتراطات الذاكرة المتلاعب بها؛ حتى يجري الاعتراف بها وبنصوصها. لأجل هذا تختار الرواية مكانها بعناية فائقة، وتختار نظام السرد وراويه وشخصياته؛ فالمكان هو السجن، والنظام هو المخطوطة، والراوي هو المختلف الساخر "فرات"، الشاب المسيحي، وسنرى لاحقا أن اختيار الشخصيات وانتماءاتها الثقافية والدينية أمر يفرض منطق السرد ذاته، وليس ترجمة ساذجة لوقائع حياة الكاتب ذاته.

نظل في سياق منظومة العتبات الممهِّدة للمخطوطة – الرواية، فالعتبة الثالثة تحمل عنوانا دالا هو "إضاءة"؛ فهي تضيء وتمهِّد للمخطوطة وسردها. وفي الإضاءة نقف عند أربعة أقوال. الأول والثاني والثالث مأخوذة من كلام ابن خلدون، والرابع مقتبس من معجم لسان العرب. القول الأولى يتولى إضاءة مهمة الكتابة بوصفها مقاومة مفترضة ضد النسيان؛ فهي تؤدي ثلاث مهام، تحفظ حاجة الإنسان، وتحمي "تقييده" الكلام من النسيان، ثم إنها تبلغ عما في

الضمير لـ"البعيد الغائب"[٤٩]. وفي القول الثاني نكون إزاء تمييز مهم بين الكتابة "الخط ورسمه في كتاب" والألفاظ المقولة. فالمعنى في حالة النص المكتوب تفترض معرفة أولية تتعلق بـ(الدلالة الخاصة) المميزة للكتابة عن القول. ثمة "حجاب" إذن يفضل الكلمة المكتوبة عن سياقها اللفظي، وربما الشفاهي. وهذا التمييز يحيل إلى مقدرة الكتابة على إخفاء مقاصد الكلام؛ مادام القارئ لا يدرك كيفية تمثيل الكتابة للألفاظ وأصواتها. ثم إن الكتابة، وهذا مراد القول الثالث، تستخدم الألفاظ واللغات، وهي "وسائط" "وحجب" كذلك بين الضمائر والمعاني. ولابد من "معرفة" أو "اقتناص" المعاني واصطياد ألفاظها الدالة. ويلزم هنا أن نشدِّد على كلمة "الاصطياد"؛ فهي بيت القصيد وجوهر الكلام، ففيها تكمن مهارة وجدارة الكاتب وكتابته، ودونها يعتاص الكلام، فيصعب فهمه. تتصل الأقوال الثلاثة بمعنى الكتابة المختلف؛ فهي مقاومة للنسيان "معنى ودلالة اختيار المخطوطة نظاما للسرد"، وهي سبيل لإخفاء مقاصد الكلام "دلالة السرد المراقب"، ثمَّ إنها "اصطياد"[٥٠] فريد للمعاني وألفاظها الدالة "دلالة السخرية". وفي القول الرابع المقتبس عن معجم اللسان، نكون إزاء دلالة العجمة والإعجام التي اتخذتها المخطوطة سبيلا للكتابة. وسنفصل القول فيه عندما نبحث في صيغة الإعجام.

تبدأ المخطوطة – الرواية بلحظتي الترقب ثم الاعتقال. وفي داخل السجن، تجري عملية كتابة المخطوطة – الشهادة. وهذه هي المفارقة، في السجن، وبعد تعذيب فرات واغتصابه مرات متعدِّدة، تتبع حاجة الاثنين، السلطة وفرات، للكتابة. تريد السلطة اعترافا مكتوبا من فرات، والنص المعارض لها دليلها، مع أن السلطة الغاشمة، كما يكتب فرات لا تحتاج إلى أي دليل: "ترى هل هي خدعة جديدة لإذلالي؟ هل يتوقَّعون فعلاً أن أكتب أي شيء وأساعدهم في ملء الفراغات... وهل هم بحاجة إلى أدلة أساساً؟ وعلى ماذا؟"،[٥١] فيما يحتاج فرات الأوراق والقلم ليكتب شهادته: "آه يا علي! أين أنت الآن؟ هل زرتني في كابوسي لتشجِّعني على أن أكتب مثلما كنت تكتب؟ كنت تعطيني خواطرك لأقرأها وكنت أجد صعوبة في فكِّ طلاسمها لخلوِّها من النقاط. أكتب أم لا أكتب؟ (أكتبوا بلا تردُّد أو تقيِّد لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عمَّا تكتبون). ما الذي يمكن أن يحدث؟ سيظنون أنّي جننت. وحتى لو وجدوا وريقاتي فلن يتمكَّنوا من فهم خطي السنسكريتي".[٥٢] ويختم فرات مخطوطته بإعلان رغبته بكتابة المزيد: "هذه هي الورقة الأخيرة. متى يجيئ أحمد ثانية؟ سأطلب منه المزيد من الورق. نعم.. أريد أن أكتب المزيد"[٥٣]. يخبئ فرات أوراقه "مخطوطته" وتجدها السلطة لاحقا. وينجح الاثنان أيضا، السلطة وفرات في الأمر ذاته. يكتب فرات أوراقه – مخطوطته بلغة معجمة، غير مفهومة، يتعمَّد الإبهام فيها، فيصبح نصه مغلقا يحتاج لمن يفتحه. فيما تنجح السلطة في كشف العجمة والإبهام، وتعيد النص إلى أصله الصحيح بتنقيطه وطبعه. وفي المحصلة، كانت مخطوطة فرات المعجمة خيارا مناسبا وناجحا للكتابة عن زمن الديكتاتور؛ فلم يكن ممكنا غير أن يكتب فرات شهادته على أوراق بيضاء يرميها إليه سجانه ساخرا،[٥٤] أو متضامنا،[٥٥] من نافذة السجن. وهو الشاعر الذي وجد نصه مساحة معقولة في مجلة عربية جيدة "اليوم السابع"، لم يكن متاحا له ولسخريته أن يتضمنها نصه الشعري، وإن جرى نشره خارج البلاد. لقد وجد فرات في السجن مكانا خاصا واستثنائيا ليكتب فيه مخطوطته بلغتها المعجمة، فكان السجن عمليا مكانا خارج الفضاء العام "المستعمر" بخطابات "القائد" ومعجمه السياسي والأدبي والثقافي. وهو سبيله للكتابة والتذكر. إن أوراقه، أو بأدق ما كتبه حسب ما توفَّر لديه من أوراق، هي مقاومته الأخيرة

لاستعادة حياة انتُزعت منه انتزاعا، وهي سبيله الأوحد لكتابة مخطوطة تقاوم النسيان المفروض عليه وعلى غيره أيضا، فكانت المخطوطة بعض ما سمح لذاكرة فرات المضادة أن تستعيده وتكتبه، وإن بلغة معجمة، من سلطة قاهرة، سلطة امتلكت كلَّ أسباب البطش والإرهاب. لقد كتب فرات ما أخفته النصوص المنقَّطة، والصحيحة، والمعترف بها، نصوص الصحف الرسمية، وخطابات "الرئيس القائد". فإذا ما أعادت دائرة الأمن المخطوطة إلى سياقها الصحيح، والمنقَّط، فإنها قد اعترفت بها، فصارت المخطوطة جزءا من أرشيف النصوص الصحيحة المعتمدة، وهو أرشيف السلطة ذاته. وهذه هي المفارقة القصوى، أن تكون المخطوطة هي لحظة "الانصات" الفريدة لوقائع النص ومساراته. وهي التي قد مكَّنت الرواية من اختيار نظامها السردي ومكانها وزمانها، فكانت الكتابة سبيل الخائفين، فرات أو سابقيه ولاحقيه على السواء، والأهم أنها كانت الخيار الأوحد المتاح للمواجهة مع السلطة وخطابها المسيطر.

اعتمدت مخطوطة "إعجام" ضمير المتكلم، شأن أغلب الروايات العربية والعراقية التي اتَّخذت من المخطوطة نظاما لها في التمثيل السردي. فلا صوت آخر في الرواية سوى صوت فرات. ومثل هذه الكتابة تغلب عليها النرجسية،[٥٦] ونجد فيها صوت كاتب المخطوطة ذا هيمنة مطلقة، إلا بمقدار ما يسمح بنقل الحوارات المهمة بين الشخصيات والخطابات المنقولة على لسان كاتب المخطوطة ذاته. فهو الكاتب الذي لا يتردد في فضح لعبة التخييل، ويعلن أنه بصدد كتابة نص أدبي. وهذا شأن فرات أيضا، فهو شاعر ومثقف طامح بالكتابة الأدبية المختلفة. غير أن فراتاً لا يقول لنا في مخطوطته إنه سيكتب رواية، إنه فقط كان بحاجة للكتابة لمقاومة السجن. لا عجب، إذن، أن نكون أمام نص شخصي ومتصل كتب بأقصى درجات الاقتصاد، فلا توقفات كبرى في نص المخطوطة سوى في مواضع محدودة، هي أشبه بمواضع التقاط النفس، ويمثلها انتقال السرد بين "الهنا" و"الهناك"، بين عالم فرات "الهنا" المستعاد وعالم السجن "الهناك"، وفي أحيان يختلط العالمان ويتداخلان حتى لا نكاد نعرف زمن السجن عن الزمن المستعاد. تفتتح المخطوطة عالمها بلحظة الترقب – الانتظار "كنت أرقب غيمتين كانتا تتساحقان بصمت في سماء بغداد"،[٥٧] وهو مفتتح يقتصد كثيرا في ذكر الوقائع، فلا شيء سوى الترقب/ المراقبة وصمت سماء بغداد. فيما يتكفل المخزون الشعري في الجملة بقول الكثير. هذا الاقتصاد يتحكم بنص المخطوطة، ويجعل منها نصا مكتوبا بفعل المراقبة والترصد، فلا مجال لذكر الفائض عن الحاجة، كأن يتوسع فرات في الوصف، وصف بنايات الجامعة، وصف بيتهم على سبيل المثال، أو التوسع في إيراد التفاصيل، فبالكاد نعرف أن كاتب المخطوطة اسمه فرات،[٥٨] وبالكاد نعرف أنه مسيحي الديانة، يذكر فرات نتفا موجزة عن حياته، فهو يتيم الأبوين، وقد ماتا في حادث ليس لدينا تفاصيل كثيرة عنه. نحن نجهل سببه، مكانه، فلا تفاصيل موسعة عنه. أو الثرثرة الجانبية غير المجدية. مخطوطة إعجام نص مقتصد كثيرا؛ فقد كُتبت في السجن، وتحت ضغط الخوف وشحة ورق الكتابة والمراقبة ومحاولة الإفلات منها. إنها بعض سرديات الشهادة. ونقول "بعض" لأن "أحمد" قد توقف عن تزويد فرات بالورق؛ فمازال لدى فرات كلام كثير. وبرغبة كتابة المزيد تنتهي المخطوطة: "فهذه هي الورقة الأخيرة. متى يجئ أحمد ثانية؟ سأطلب منه المزيد من الورق. نعم.. أريد أن أكتب المزيد. ربما أطلب منه أن يتصل بجدتي وبأريج ليطمئنهما عليّ ولتعرفا بأنّي هنا"ك". سيطفئون النور بعد قليل. أين أنت يا أحمد؟".[٥٩]

تحدد المخطوطة – الرواية ثلاثة معاني رئيسة للكتابة. فهي بمعنى الإعجام،[٦٠] وبمعنى الصمت،[٦١] والكتابة بمعنى التذكر – المقاومة.[٦٢] ولا تبتعد هذه المعاني الثلاثة كثيرا عمّا حدَّده ابن خلدون في أقواله المختارة والموجِّهة. يختص المعنى الأول بالسبيل، أو كيفية الكتابة، وإن شئنا الدقة أكثر فنحن نتحدَّث عن طريقة الكتابة المتخفية. هذه الكيفية تفيد من أصول الكتابة العربية في بداياتها، قبل أن يدخل عليها "التنقيط" والإعجام. وسنفصِّل هذا المعنى كثيرا في النقطة "السرد المراقب ونظام العجمة – الإعجام". وفي المعنى الثاني نجد دلالة الصمت مرتبطا بفقدان المعنى المتمثل بسقوط النقاط عن الحروف، فنسمع صوت الحروف المتألم لحظة ارتطام نقاطها بالأرض. يفرض الصمت سلطانه على الراوي، ويبحث عن صمت "يهيله" على نفسه. فيما تواصل النقاط تحولاتها، تنتقل من لونها الأسود إلى الأخضر الغامق ثم الفاتح، ثم تأخذ النقاط الخضراء بالتحول إلى جراد يهجم على الأغصان – الحروف فيلتهمها، ويسود صوت الجراد على الصمت ذاته. وبصورة الجراد الذي يأكل الأغصان – الحروف، واقترانها بغلبة صوت الجراد، نكون إزاء مشهد العجز الكلي عن الكتابة، وهذا المعنى نتاج لحظة السجن الأولى، لحظة الخوف الأولى. يستعيد المعنى الثالث الدلالة الأهم للكتابة، إنها فعل مقاومة، وهي ضد الصمت، وضد ما يتركه الجلادون على جسد السجين، ناهيك عن روحه وذاكرته. وفي هذا المعنى يستوقفنا مشهدان. الأول يكون نتاجا للحظة اغتصاب الراوي داخل السجن. فتأتي الكتابة مقترنة بالعجز عن محو آثار الجلادين على الجسد والروح من كتابات وأغان وحكايات حيناً، والتحدي المقترن بالمقاومة وكتابة ما حصل حيناً آخر؛ فالكتابة تُفيد بقاء الأثر نفسه. "ربما انتصروا فعلا بكل ما كتبوه عنوة على جدران الذاكرة واللاوعي"، يكتب "فرات" بلغته المعجمة، ويقرِّر ضمنا أن انتصار الجلادين زائف ومخادع؛ فبقاء الأثر، بقاء الأغاني، والكتابات، و"لآلئ القاعد"، هو ذاته انتصار لضحيتهم، بكتابة ما حصل ثم تصحيحه واعتماده نصا في أرشيف مؤسسة الأمن. وفي المشهد الثاني تأتي دعوة الكتابة بعد مشهد الكلاب الراكضة وراء الراوي، وهو مشهد حلمي، مثل مشهد النقاط الساقطة عن الحروف وتحولها لجراد يأكل الأغصان – الحروف. يستيقظ "فرات" من حلمه مذعورا، فيجد الأوراق البيضاء بسطورها السوداء ترقد جوار رأسه، ثم يأتي السؤال: "هل أكتب؟". تفيد دعوى الكتابة استعادة ما حصل، بتذكره وكتابته.

هل هناك رابط بين المعاني الثلاثة؟ هل ثمة صلة تربط الكتابة المعجمة بمشهد الجراد ثم الكلاب الراكضة وراء السجين؟ لنترك الكتابة المعجمة؛ فإن لها مكانا آخر، ولنركِّز على مشهد الجراد الطائر والكلاب الراكضة. في الدلالة المعجمية لـ"الجراد" يحضر عندنا معنيان. الأول يفيد معنى تدمير الأرض إذا غزاها الجراد: "وجُردت الأَرضُ، فهي مجرودةٌ إِذا أَكل الجرادُ نَبْتَها. وجَرَدَ الجرادُ الأَرضَ يَجْرُدُها جَرْداً: احْتَتَكَ ما عليها من النبات فلم يُبق منه شيئاً وقيل: إِنما سمي جَراداً بذلك". والمعنى الثاني يختص بأحد حالات نمو الجراد، فهو "غوغاء" إذا طار وأحدث صوتا. ونقل ابن منظور عن أَبي عبيد أنه "قال: قيل هو سِرْوَةٌ ثم دبى ثم غَوْغاءُ ثم خَيْفانٌ ثم كُتْفانُ ثم جَراد".[٦٣] وأصل الغوغاء "الجَرادُ حين يَخِفُّ للطَّيرانِ ثم استعير للسَّفِلةِ من الناسِ والمُتَسَرِّعين إلى الشرِّ، ويجوز أَن يكون من الغَوْغاءِ الصوتِ والجَلَبةِ لكثرة لَغَطِهم وصِياحِهِم".[٦٤] وفي الرواية – المخطوطة نلاحظ أنها تفيد من دلالة الجراد، وهو النقاط الساقطة من حروفها، فتحيل إلى معنى تزييف فعل الكتابة وما يصدر عنها من سرديات وحكايات وأغان، فالجراد بعض فعل السلطة وذاتها المهيمنة عندما يجرد الأرض جردا، وليست الأرض سوى فعل الكتابة وذاكرتها عندما

تفقرها السلطة بمعناه الثابت الأزلي، وتفرضه على الناس فرضا. وفي هذا المعنى دلالة مفارقة لمعنى الكتابة المعجمة؛ فالسارد لجأ إلى حيلة الكتابة غير المنقطة، وتلاعب بالمتداول للكلمات، وهي لعبة السلطة وذاكرتها المهيمنة. ولا بأس، فإذا كانت السلطة تحتكر المعاني وتفرضها على مستعملي اللغة والكتابة، فإن "فراتاً" يستخدم الحيلة ذاتها، ليكتب مخطوطته، وليضرب منظومة الكتابة في سرديات السلطة. فماذا بشأن مشهد الكلاب الراكضة؟ ثمة سرديات كثيرة، عالمية[٦٥] وعربية[٦٦] وعراقية،[٦٧] اتَّخذت من الكلب مدارا وموضوعا لها. بعضها قدمت الكلب بصورة مهيبة عارفة وطامحة للخير والعدالة، فيما سعى بعضها الآخر ليجعل الكلب مادة سردية تحط كثيرا من شأن الكلب؛ فهو مدار الشتم والأوصاف الدنيئة، كأن يأتي في السياق الكلي لصورة الكلب بوصفه حيوانا مفترسا غير مروض، ينهش لحم العابرين، ويكون أداة ضد غيره. وفي رواية إعجام تحضر هذه الصورة، وتكون إجابة مفترضة لسؤال السجين "هل أكتب؟"، فمطاردة الكلاب لـ"فرات" هي المادة المتخيلة للكتابة.

تفيد المعاني الثلاثة من إمكانات ما بعد السرد بوصفها تقنيات تُظهر الوعي الذاتي بالكتابة، وهي تتضافر معا في اقتراح ذاكرة مضادة للسلطة، إنها الكتابة المختلفة والمضادة لسرديات السلطة، بل إنها تستخدم أدواتها ذاتها، وتعيد توجيهها بصورة مغايرة تماما سوى أن فراتا يسرد قصته بواسطة ضمير المتكلم، خلافا لسرد السلطة غير الشخصي والعمومي، ويحاول أن يؤلف ما يسميه ريكور بالرمز الأصيل الذي يُظهر "معنىً سرياً"[٦٨] تضمره الكتابة المعجمة وذاكرتها المضادة. وفي هذا السياق فإن فرضيات السرد المراقب تؤلف جزءاً أصيلا من الكتابة المعجمة. كما أن السخرية ذات حضور فاعل.

****

ثانياً: السرد المراقب ونظام العجمة – الإعجام

تفيد رواية إعجام من المراقبة كثيرا، حتى يمكن للباحث أن يفترض أن السرد، بل الرواية برمتها، إنما كتبت تحت ضغط المراقبة. وقد نزيد فنفترض أن "إعجام" مع روايات عربية قليلة[٦٩] يصلح لها معها وصف "السرد المُراقَب"؛ فالمراقبة هي مقولة السرد الكلية، بل إنه من الصعب فهم الرواية وتأويل نظام السرد فيها دون اعتماد وفهم منطقها الأهم، وهو منطق المراقبة. ولقد أحسن كثيرا سعد البازعي، الناقد السعودي المعروف؛ عندما عنون قراءته لـ"إعجام" بـ: النص الرقابي... حين تكون الرقابة مفتاحاً للقراءة،[٧٠] فالمراقبة هي المدخل الرئيس لقراءة الرواية؛ ذلك أنها "نص رقابي بامتياز". وهي مثال مميز لـ" ما يبدو أنه ظاهرة تستحق التوقف والتأمل في الأدب العربي الحديث وإن لم تخل آداب كثيرة أخرى منها. فكما ذكرت سابقاً، وكما يشير العنوان ويؤكد العمل نفسه بكل وضوح، نحن في الرواية أمام نص رقابي بامتياز، نص يستدعي الرقيب ويمارس معه لعبة سياسية وأدبية (الإعجام وسيلة لجعل الرواية صعبة الفهم على الرقيب)".[٧١] ويمضي البازعي في تدقيق موضوعه، فيعرف النص الرقابي بقوله: "إنه نص أدبي أو غير أدبي كتب وفي الذهن رقيب يسعى النص إلى التعامل معه على نحو من الأنحاء. النص الرقابي من هذه الزاوية يستحضر الرقيب ويكون أكثر انفتاحاً على القراءة حين نأخذ حضور الرقيب في النص بعين الاعتبار".[٧٢] وهذا التدقيق يستبعد التنظيرات العامة والمضطربة التي تستخدم موضوعة المراقبة وسلطة الرقيب سبيلا عاما في قراءة وتحليل الرواية.[٧٣] وهي تصورات تساوي بين النص الرقابي وأي نص آخر يمكن أن تحضر في تشكيله

الرقابة. وهذه التسوية باطلة ومضرة كثيراً؛ لأنها تهمل الأصل في كتابة النص الأدبي المُراقَب، وهو أن النص كُتب ليقرأه رقيب. إن الرقيب "ليس مجرد قارئ محايد أو راغب في القراءة بغرض القراءة والاستمتاع. الرقيب قارئ من نوع خاص، فهو يمثل إما المؤسسة أو الأعراف السائدة، أو كليهما، ومن هنا فهو حاضر عند كتابة العمل، حتى حين يقول منتج العمل إنه لا يمنح القارئ أو الرقيب اهتماماً أثناء الكتابة، فأبسط معطيات علم النفس تقول إن هناك ما يسمى اللاوعي وهو قوة لها حضورها".[٧٤] يشتدُّ الصداع مع الرقيب عندما يشرع الكاتب في مقاومة فعل الرقابة والتخلص منه. وهذا الفعل غالبا ما نجده في آداب العالم الثالث، ويقل كثيرا في الآداب الأوروبية والأمريكية وبقية آداب العالم المتقدم المحكوم من قبل مؤسسات قانونية صارمة، دون أن يعني هذا الكلام عدم وجود رقابة على الأدب ومنتجات الثقافة الأخرى، فهو يتَّخذ مسارات وأشكال مختلفة ومتعدِّدة، مما أفاض بتحليله باحثون أوروبيون[٧٥] وأمريكان[٧٦] كثيرا، وفي طليعتهم فوكو بدراساته الممتازة المتعدِّدة، لاسيّما كتابه الرئيس في هذا المجال "المراقبة والمعاقبة"[٧٧]، إنما المشكلة عندنا، في العراق والعالم العربي، تمس جوهر الخطاب ومقولاته الاجتماعية – اللسانية، وتتعلَّق بحدود حرية التعبير المسموح بها. وهو مما يهمله الدراسون عندنا، فهو موضوع مهجور في العالم العربي، وقلة نادرة[٧٨] اقتربت منه؛ لتصادمه مع المنظومة السياسية – الثقافية المنغلقة في أغلب الدول العربية.[٧٩]

في "إعجام" يمارس الرقيب دورا فاعلاً ومؤثِّراً على كلِّ الأصعدة، نجده حاضرا في اختيار الكلمات، وفي نظام المخطوطة، ومنطق السرد، ثم وجهات النظر، والأهم أنه كان وراء اختيار المخطوطة نظاما للسرد، فهو ذو حضور طاغ. إن الأصل في رواية "إعجام" أنها قد كتبت بوصفها مخطوطا سريا يتقصد إخفاء جوهر أقوال السجين. فكان "الإعجام" سبيلا وحيدا أمامه. ولا تقتصر العجمة على مسألة تنقيط الحروف، ولا في التلاعب ببعض الكلمات من قبيل "القاعد – القائد"، أو "المسرف – المشرف"، إنما يتصل الأمر بجوهر التمثيل السردي في الرواية. يفيد الإعجام رفع الإبهام واللبس عن الكلام. ويذكر ابن منظور في مادة أعجم "وأَعْجَمْتُ الكتابَ: ذَهَبْتُ به إلى العُجْمَةِ"[٨٠]، وهو مما ذكره الكاتب نفسه في عتبته الأخيرة الممِّهدة للمخطوطة. وفي هذا القول ثمة مفارقة؛ ذلك أن الأصل في "أعجم" هو إزالة الإبهام، فأَعْجَمَ الكِتابَ: "نَقَطَهُ، كعَجَمَهُ وعَجَّمَهُ. وقَوْلُ الجوهَرِيِّ: لا تَقُلْ عَجَمْتُ وَهَمٌ"[٨١]، بينما صاحب اللسان يورد معنىً مخالفا، وهو بعض ما كان من دلالات "أعجم". وهو ما قال به الزمخشري أيضا "كتاب فلان أعجم؛ إذا لم يُفهم ما كتب. وباب الأمير مُعجم، أي: مُبهم مقفل"[٨٢]. ويكرر الفيروز آبادي كلام صاحب اللسان ويؤكده بقوله: "أعجم فلان الكلام: ذهب به إلى العُجمة"[٨٣].

يُفيد هذا القول إن "العجمة" هي خيار كتابي معتمد عند العرب قبل أن تستقر الكتابة العربية بصيغتها المعروفة على صعيدي الإعجام والشكل،[٨٤] فهذا مما كان متاحا للكاتب العربي حتى استقرار الكتابة العربية بالصورة والشكل المعروف عندنا الآن.[٨٥] إن الإعجام لا يمكن حصره فقط بدلالة رفع الإبهام بإضافة النقط، إنما هو المعنى الشائع له في المعاجم والكتب العربية ولدى المختصّين، وإن هناك معنىً آخر يفارقه ويتضاد معه، وهو الأصل الذي يأتي المعنى الأول لإزالته. وكأننا هنا إزاء معنيين، معنى أصلي يحيل ويؤدي إلى دلالة رفع اللبس عن الكلام. ومعنى متحول عن الأول، ويعني تعمد الغموض بترك النقط. والمفارقة أن الرواية تستخدم معنيي الإعجام. فالمخطوطة بأصلها وكما كتبها فرات ووجدت لاحقا في دائرة الأمن، استخدمت الإعجام بمعناه المتحول، ذلك أن

كاتبها قد تعمَّد الغموض والإبهام؛ حتى يفوِّت على سجانيه فرصة قراءة مخطوطته. ثم إن الخبير اللغوي المكلَّف قد رفع الإبهام عن حروف المخطوطة وكلماتها، فأعادها إلى أصلها؛ وهو المعنى الأصل المعروف للإعجام. غير أن المجاز الكلي للرواية يظل محصورا في المعنى المتحول، وإن عمدت المؤسسة الأمنية على تصحيح المخطوطة وتنقيطها ثم طباعتها بصيغة تقرير. ولقد عزز منطق المتكلم في المخطوطة التعمُّد في اتِّخاذ العجمة سبيلا وطريقة في كتابة المخطوطة؛ ذلك أن الأصل في الرواية – المخطوطة إنها قصة فرات وشهادته المكتوبة في سجن سري، فكان التكلّم الشخصي أحد سبل التمثيل السردي في الرواية. وفي تقرير الخبير ترد جمل مهمة تضيئ فرضية التكلم الشخصي هنا ومركزيتها، فهو يقول: "يبدو أنَّ النص عبارة عن خواطر ومشاهدات واستذكارات غير منطقية لحوادث كتبها أحد السجناء". تفيدنا عبارة "خواطر ومشاهدات واستذكارات" كثيرا في تعميق مسألة التكلُّم الشخصي في المخطوطة، فهذه الخواطر والاستذكارات كانت جزءاً أصيلا من منطق الشهادة في الرواية، ثم إن الكلام الشخصي يتيح للراوي إمكانية الدمج بين السرد الروائي والبوح، فيبعد تهمة التكلُّف في الكتابة عن مشهد السجن والحياة في عراق صدام. وقد لا نذهب بعيداً عن واقع الأمر بافتراضنا أن استخدام ضمير الغائب لا يحقق لفرات، أو لساردة، والحالة هكذا، موثوقية السرد بوصفه شهادة، وربما يعد خيانة لمنطق السرد برمته؛ ذلك أن التأويل في الرواية يفيد من منطق العجمة كثيرا، فهي ما "استعجم"، أي ما ضاع معناه وألتبس فهمه لدى كثيرين، أغلبهم ممن كانوا ينظرون إلى المشهد الكلي للبلاد وخطاباتها من خارجها، فأشكل عليهم الفهم. ولنبق في وصف المخطوطة وتقرير الخبير، فهو يفترض أن كاتب النص – المخطوطة مجهول الهوية، وهذا الافتراض يجعله مسوِّغا لحفاظه على أصل النص كما وصل إليه. وإن صحَّت فرضية الخبير، وليس هناك في المخطوطة ما يشير إليه، فإن هذا يعزز منطق التخفي والعجمة المعتمدة في كتابة المخطوطة. ثم يضيف جملة مهمة تعزز كثيرا هذه الفرضية بقوله: "كما لم أتمكَّن من قراءة بعض الأوراق التالفة". وقد تعني هذه الجملة أن المخطوطة جرى خزنها في مكان سيء ولزمن ليس بالقصير فتلف بعض أوراقها، ثم إن كتاب التكليف بالتصحيح والتنقيط والطباعة ينص على أن المخطوطة قد عُثر عليها بسبب الجرد الشامل للملفات، وهو عمل شبه سنوي أو أكثر منه.

اختيار العجمة، إذاً، بُني على أمور فرضها نظام المراقبة الصارمة المفروض على السارد. وهذه مسألة ذات أهمية كبيرة، مثلما ألمحنا في فقرة سابقة، ونريد أن نقف عندها هنا مجددا؛ لأنها كانت وراء نجاح هذه الرواية من جهة، وهذا النجاح يفسر لنا لماذا تعثر غيرها في الكتابة عن عراق صدام.[٨٦] إن "إعجام" نص رقابي، والرقابة مفتاح تفسيره وتحليله. وهذه الحقيقة تفسر الرواية برمتها، بما فيها نظام السرد ذاته. تختار الرواية مكانها السري وزمانها المخصوص ونظام السرد فيها بناءً على هيمنة السلطة شبه المطلقة على الفضاء العام. وليس هناك مكان مفارق يسمح بكتابة نص مختلف سوى السجن. ورواية إعجام، وإن كانت رواية الكاتب الأولى، فإنها تحقق نجاحا ملفتا باختيارها السجن مكانا للكتابة المواجهة لقمع السلطة؛ فهي تتجنب الإسراف في النص والشحن العاطفي المرافق لسرديات السجن في الأدب العربي الحديث. فأما نظامها فتمثله مخطوطة يكتبها سجين بضمير المتكلم – الشخصي، والزمان هو منتصف الثمانينيات، زمن الطبش وجبروت "الرئيس القائد".

لماذا اختارت الرواية المخطوطة نظاما لها في تمثيل عالمها السردي؟ ألم يكن بإمكان "فرات" أن يكتب أوراقه في مكان معزول من بيته، ويجنِّب نفسه مشقة السجن وعذابه؟ مرة أخرى، لماذا اختارت الرواية نظام المخطوطة؟ إن فرضية المكان المعزول هي المستحيل بعينه في عراق السيد الرئيس – القائد، عراق الثمانينيات بأجوائها الكابوسية الخانقة. ولو أن "فراتاً" الشاب الجامعي قد آثر الصمت وتوقف عن "السخرية"، وجلس بجوار جدته وكتب سرده الذاتي، ربما كتب لنا نصا جميلا ومتماسكا، نص آخر يبرع في تمثيل عالمه المتخيل، عالم شاب عراقي، مسيحي الديانة، يكتب عن بلاده في زمن محدَّد، هو حتما ليس زمن "القاعد". إنه زمن مختلف، ربما يكون في الأربعينيات أو الستينيات، حتى مطلع السبعينيات، لكنه ليس زمن مخطوطة الرواية. وهذا التشدُّد راجع لسبب بسيط، هو أنه ليس هناك مكان سري في عراق الثمانينيات بمعزل عن السلطة، يمكن لشخص عاقل أن يختبئ فيه ويكتب "شهادته" عن ما حدث. وهذه هي اللحظة الفاصلة المختارة بعناية فائقة، لحظة انتاج النصوص وتداولها، لحظة السيطرة الكلية على الفضاء العام، حيث تُقال النكتة والمزحة ويُصاغ الخبر ويتداوله الناس وتُخترع الحكايات، وهذا هو فضاء السلطة المسيطر عليه من قبل سردياتها وخطاباتها. إنه منطق الذاكرة المُتلاعب بها. وهو ذاته منطق مقاومة النسيان المفروض على الجميع، وفي طليعتهم سارد المخطوطة، ثم إنه منطق الكتابة المعجمة وذاكرتها. وهذا المنطق ضد المعنى الواحد الثابت والمستقر في سرديات السلطة.

يتشكَّل نص المخطوطة من فقرات سردية لا يفصل بينها سوى لحظات الانتقال السريعة والخاطفة بين زمن السجن، وزمن الحياة المستعادة خارجه، وغالبا ما تكون هذه الوقفات بعد جولات التعذيب أو الاستيقاظ من كابوس. المخطوطة عبارة عن نص متصل، بلا فواصل، أو ترقيم لفقراته أو فصوله. فهو نص كتب بمنطق الخائف المرتاب والمراقب، وكان عليه أن يكتب شهادته وينتهي منها سريعا قبل أن يلقى مصيره المحتوم. ويُظهر التدقيق في المخطوطة أنها قد تألفت من اثنتى عشرة فقرة سردية. المنطق المتحكم بهذه الفقرات هو التخفي والكتابة المعجمة. وهو، من ثم، منطق المراقب ذاته، رجل الأمن الذي قدَّم الأوراق للراوي بتعاطف حينا، أو بقصد الإيقاع بالراوي ودفعه لكتابة ما يدينه حينا آخر، ولا فرق بين الحالتين، فهما يمثِّلان منطق المراقبة.

تبدأ المخطوطة بجملة مشبعة بأفعال الترقب والترصُّد "كنت أرقب غيمتين كانتا تتساحقان بصمت في سماء بغداد. ثم هربتا غربا، ربما خجلا، تركتاني جالسا على مصطبة تحت النخلة الفرنسية".[٨٧] النص يحشد بداخله أفعالا متعدِّدة تشي بمنطق المراقبة (أرقب، وتتساحقان، وهربتا، وتركتاني). لنتأمل أولا استبدال المصحِّح – الرقيب تتسابقان بـ(تتساحقان)، وسنقف لاحقا عند تصحيحات المصحِّح. وبصرف النظر عن سبب تحفظ المصحِّح على كلمة – الفعل (تتساحقان)، سواء أكان راجعا للدلالة الجنسية في (المساحقة – السحاق)،[٨٨] أم كان عائدا لدلالة (السحق)، ولا نظن أن المصحِّح قد خطر بباله أن من معاني (سحق) قول صاحب اللسان "سَماحيق السماء: القِطَعَ الرِّقاقُ من الغَيْم"،[٨٩] وهذا المعنى هو ما يرجحه النص نفسه، فإن ما كان مهيمنا على ذهن المصحِّح – الرقيب، هو التحفظ على كلمة "سحق" ذاتها، وهي ذات حمولة عدائية إن استخدمت في الخطابات المعادية للسلطة، أو ما ترتاب منها السلطة؛ ذلك أن كلمة – الفعل (سحق) كانت تستخدم بكثرة في خطابات السلطة في ثمانينيات القرن الماضي، وهو زمن كتابة المخطوطة، لاسيّما بصيغة الدعاء بالشر دائما "سحقا للأعداء".[٩٠] ثم إن الفعل (أرقب)،[٩١] ثانيا،

يحيل ويرتبط، بل ويعيد توجيه الفعلين (هربتا وتركتاني)؛ فلا نظن أن اختيار الغرب مكانا للهروب جاء عبثاً، فهو مقصود قصدا، مثلما أن الفعل "تركتاني" يفيد معنى الهجر والابتعاد. إن الغيمتين الرقيقتين غير الممطرتين، غالبا، تهربان من سماء بغداد، فيما يظل الراوي جالسا في مكانه ينتظر أريج، فلا تأتي، إنما يحضر ضابط أمن الكلية ويسلِّمه لرجال الأمن. فهل كان فرات يرقب الغيمتين أم يرقب ضابط الأمن؟ واقع النص يقول إن الغيمتين قد هربتا، وإن فراتاً كان يرقب "أو يترقب" لحظة اعتقاله.

يمكننا أن نتوقف مليا عند كمية الحذر والخوف من "رقيب" يترصد كل كلمة في النص، وكل جملة، وكل فقرة سردية؛ ثمة عين ترصد وعقل يفكر بما يكتب أمامه. هذه الحقيقة تتمثلها المخطوطة بمهارة ملفتة بفقراتها الاثنتى عشرة. يبدأ مستهل المخطوطة، أو فقرتها الأولى، كما ذكرنا، بفعل (أرقب)، وتنتهي بمشهد الترصد والمراقبة. "سمعت صرير البوابة وهي تغلق وراءنا وكان آخر ما رأيته وجه القاعد يحدِّق فيَّ من ساعة صلاح الويسرية (كذا)[٩٢] قبل أن يعصبني. قاومت ثانية فجاءتني ضربة قوية على مؤخرة رأسي. لا أذكر ما حدث بعدها".[٩٣] في النص إشارات كثيرة تضمر دلالة الترصُّد والمنع؛ فالراوي سمع من مكانه في سيارة الأمن صرير الباب، وهو يغلق، ولم يره. وفي عدم الرؤية، أو عدم التمكُّن من الرؤية، ما يُفيد المنع. ثم إن النص يُعيد تحديد الفعل (سمعت) بربطه بالفعل (يحدِّق) وينسبه لـ(القاعد)، الذي يرى، في صورته بالطبع، مشهد غلق الباب، ويرى كذلك فرات قبل أن تُعصب عيناه ثم يغمى عليه بعد ضرب رأسه. إن الفعل "يعصبوني" بدلالته العامة على حجب الرؤية ذو أهمية خاصة في ضبط مسألتين مهمتين في المخطوطة برمتها. الأولى، إن خواتم فقرات المخطوطة ينتهي أغلبها بجملة مكررة، هي "استيقظت لأجد نفسي (هنا)ك". ولقد وردت هذه الجملة بهذه الصيغة (استيقظت) سبع مرات، ومرة واحدة بصيغة (ايقظني)، ومرتين اثنتين بصيغة (استيقظ)، مرة بدلالتها السابقة الاستيقاظ من النوم، ومرة كانت بدلالة مختلفة؛ إذا سبقت بأداة الجزم (لم استيقظ)، وكان هذا في خاتمة المخطوطة. واستخدم الراوي جملة مختلفة مرة واحدة، هي (ثم فتحت عينيَّ لأجد الأوراق البيضاء...). وفي جميع الاستخدامات السابقة ثمة اكتشاف يفصح عنه الفعل (أجد) المرتبط بـ(لام التعليل). وفي المشهد الأخير من المخطوطة، يطلب الراوي (اليقظة) فلا يجدها. والمسألة الثانية تتعلَّق بأن تواتر هذه الجملة، باستخداماتها المختلفة، قد حقق للمخطوطة انتظاما سرديا مميزا، ولقد أدَّت فيه دور الخاتمة المفترضة بين فقرات المخطوطة، وسمحت للراوي بتحويل ما يمكن عدَّه مجرد يوميات وخواطر يكتبها سجين إلى نص روائي؛ ذلك أنها قد تولت تنظيم التحولات الزمنية بين زمني النص، زمن السجن وزمن التذكُّر، فكان السجن مكانا مغلقا على فرضيات الكتابة المعجمة، لا تفاصيل موسعة عن السجن، كذلك لا يأخذ زمنه كثيرا في المخطوطة. فلم يكن السجن، مكانا وزمانا، هو المعني بالتمثيل السردي، إنما فرضيات الكتابة المعجمة المتصلة بالسرد المضاد. إن تذكُّر ما حصل وكتابته هو المنطق الرئيس في المخطوطة، وما هو أكثر دقة هو كيفية تمرير الإعجام في زمن الوضوح والمعنى الأوحد؛ وكيف ستسمح سلطة المعنى الواحد بتمرير الكتابة ذات المعاني المختلفة والغامضة وغير المحدَّدة؟ تلك هي الإشكالية الكبرى. بين كابوس وآخر، وحلم وكابوس، كان الراوي يستيقظ ليجد نفسه (هنا)ك، وهو اسم إشارة يفيد المكان البعيد، غير أن الراوي يتلاعب بدلالته. فمن جهة تتعلق (هنا)ك بإضمار المسمى، فلا ذكر له في النص؛ ذلك أن (هنا)ك عامة وغير محدَّدة، إن لم نقل إنها مبهمة، وهذا بعض موارد الكتابة المعجمة مما فرضه حذر الراوي

وخوفه من وقوع مخطوطته بأيدي رجال الأمن – الرقباء. وفي هذا الاستخدام جانب مفيد يضيئ لنا بنية النص الرقابي. ومن جهة أخرى فإن المخطوطة تقدِّم أدلة كافية أن المقصود من المكان البعيد المشار إليه بـ(هنا)ك هو السجن؛ ففي الجملة المكررة "استيقظت لأجد نفسي (هنا)ك"، كذلك في الجمل المشابهة، ثمة إحالة واضحة للسجن مكانا وزمانا. غير أن الأمر لا يستوي على حال واحدة؛ إذ نعثر في النص على مواضع مهمة يستخدم فيها اسم الإشارة (هناك) بوصفه جزءاً من لعبة إعجام النص نفسها واشتغالات الذاكرة، مثل قوله "هنا..ك. هنا وهناك. هنا أو هناك. هناك هناك. هنا كهناك هناك كهنا..ك. الكاف حرف تشبيه. تهبُّ ذاكرتي عليَّ بضراوة وتقتلع الأسلاك الشائكة التي تفصل بين الهنا والهناك".[٩٤] وهذا النص الفريد يأتي بعد استرجاع يتعلَّق بحوار الراوي مع جدته. وفي الحقيقة ثمة تداخل عميق بين (الهنا) و(الهناك) في النص؛ فهو نتيجة هذا التداخل. إن السجن يمثِّل (الهنا) من منطق المتكلم/ الراوي، غير أنه يصبح (هناك) كناية، فهو المكان المرعب والمخيف الذي يخاف الناس ذكر اسمه وعنوانه، فهو مجرد (هناك).

إن الاستيقاظ تختلف دلالته من فقرة إلى أخرى. ولقد وردت بأربع دلالات، هي: الاستيقاظ من كابوس،[٩٥] والاستيقاظ بدلالة التنبه بعد استرجاع أو احتلام جنسي،[٩٦] والاستيقاظ من حلم جميل أو إغفاءة،[٩٧] والاستيقاظ غير المتحقق.[٩٨] من المهم أن نُلاحظ هنا أن دلالة الفعل (استيقظت أو استيقظ أو أيقظني) لا تعني الاستيقاظ من النوم؛ فهي تفيد معاني متعدِّدة؛ وأغلبها، إن لم نقل كلها تأتي في سياق مقاومة النسيان، المحدَّد هنا بمنع التذكُّر. ولا بأس أن نستعيد لحظة الراوي الأولى بعد صرير باب مديرية الأمن، وكان قد قاوم تعصيب عينيه، فجاءته ضربة على مؤخرة رأسه أفقدته القدرة على تذكُّر ما حصل بعدها.[٩٩] هذه الجملة العابرة ذات بعد مركزي في توجيه دلالات الاستيقاظ؛ ذلك أن الضربة على مؤخرة الرأس يأتي لمنع الراوي من تذكُّر ما حصل، فيما تأتي جملة "استيقظت لأجد نفسي (هنا)ك" لتذكُّر ما حصل ومن زوايا مختلفة. فالاستخدام الأول للجملة جاء بعد استرجاع موضوعة مشهد متخيل عن طلب الحكومة من المواطنين التبرع بعيونهم دعما للمجهود الحربي، ثم هروب متخيل أيضاً للراوي من بيت جدته، بعد أن أكتشف كلمات الجرائد بلا نقاط كذلك الصور لا تحمل اسماؤها نقاطا، ومثلهما العلامات والإعلانات ولوحات تسجيل السيارات السائرة في شوارع بغداد، كل شيء بلا نقاط.[١٠٠]وفي النص ثمة تقابل بين طلب التبرع بالعيون، وفي الطلب مقاصد واضحة لتخلي الناس عن بصرهم ورؤيتهم وربما حتى بصيرتهم، ليكتمل المشهد بمدينة العميان (العماء الكلي) الذين تبصر نيابة عنهم الحكومة، وبين مشهد العجمة المفروضة على المدينة بأسرها. وهذا التقابل، ولا نقول التضاد، يفسره الراوي بإرجاعه لسطوة (حزب العبث)، فما يحدث جزء من "احتفال عبث دائمي". وهو مشهد مرعب يأتي في بداية المخطوطة، يقابل فقدان البصر عجمة المدينة. يأتي الاستيقاظ هنا بعيدا عن دلالته المعجمية المعروفة، فهو يُفيد هنا التذكُّر المضاد القائم على تخيل المشهد بما ينسجم مع الكتابة المقاومة لزيف السلطة وسردها. والفنتازيا هي السبيل المناسب لإعادة اختراع المشهد برمته؛ فالسلطة في واقع أمرها كانت تطالب الناس بالتبرع بالذهب أولا ثم بالدماء لاحقا، غير أن المشهد المستعاد يستبدل الوقائع، فبدلا من الذهب وجدنا العيون، فكان الناس يقفون طوابير ليتبرعوا بعيونهم، وما يقابل فقدان البصر هو العجمة الضاربة أطنابها في المدينة. ومثل هذا الاستخدام نجده في الفقرة الحادية عشرة، ويستهلها الراوي بحديث مع ذاته موضوعه الكتابة

المعجمة وما تقدِّمه للراوي من إمكانيات لتحدي بياض الورقة وصمت عزلته، فينقلنا إلى مشهد متخيل عن تطويعه للحروف التي تهب نفسها له، فتمكنه من حماية نفسه من جور سجانه، بكتابة تسكنها الطلاسم، وتتلاعب بالحروف والنقاط والدلالات، فعلامة الاستفهام على سبيل المثال تصبح مثل الصلصال في يده يقلبها ويحول نقطتها إلى همزة ويعدِّل من انحناءتها فتصبح كافا. ثم ينقلنا الراوي، في الفقرة ذاتها، إلى مشهد متخيل عن بيان تصدره السلطة يتعلَّق بانتصارها في حربها ضد العجمة والإعجام، فتعمد لترسيخ فرضية المعنى الخالد بمصادر المعاجم الأخرى وحرقها؛ مادامت تشيع الفرقة والمعاني المختلفة ومعاقبة المخالفين، وتعزِّز المخطوطة المشهد المتخيل عن صنمية المعنى وواحديته بمشهد تقليد (القاعد) ضباطه وجنوده أوسمة الشجاعة، ثم يختم الراوي هذه الفقرة بمشهد احتفالي متخيل لدخول حروف اللغة العربية إلى سجن الراوي؛ تأكيدا للعقوبة المقرَّرة ضد المخالفين لقرار السلطة الخاص بتوحيد المعاني، والعقوبة هي الإعجام.[١٠١] يستيقظ الراوي (دلالة الافاقة من النوم) بعد المشهد الاحتفالي ليبدأ استرجاعا متأخرا زمنيا في السياق التتابعي للأحداث، في الأقل فيما يتَّصل بمسار علاقته بأريج. يتعلق الاسترجاع باصطحاب فرات لأريج إلى ملعب الشعب لمشاهدة مباراة كرة القدم بين ناديي الزوراء والرشيد. ويعقِّب الراوي، بعد اقتراح أريج أن تذهب معه إلى الملعب بقوله "لم أتوقَّع أن تتطور الأمور بهذه السرعة"، ثم إن أريج نفسها تقول لفرات، وهما في طريقهما إلى الملعب "شلون؟ بهالسهولة؟... مصارلك أسبوعين تعرفني."، بينما تتقدَّم أحداث سابقة تكشف عن علاقة حميمة ربطت بينهما وصلت إلى ممارسة الجنس. وقد يُفيد التأخر الزمني لهذا الاسترجاع أن هناك اضطرابا زمنيا، أو أن هذا التأخر سببه قلة خبرة الكاتب بعمله؛ فإعجام هي روايته الأولى. غير أن مثل هذا الاستنتاج يقفز على الفرضية الأهم في المخطوطة، ومفادها أنها لم تلتزم مسارا زمنيا متتابعا، يتخذ مسارا متصاعدا، إنما هي حوادث واستذكارات كتبها فرات في سجنه، ولقد حكمت الكتابة الرقابة الصارمة عليه، فدفعته لاختيار مشاهد بعينها، مما يمكن أن تُكتب بإعجام حروفها.[١٠٢] الملفت أن هذه الفقرة لم يختمها الراوي بجملته المكرَّرة السابقة، فقد تحول إلى الخاتمة بمشهد أوله يحيل إلى قصف بغداد عام ١٩٩١، ويبني عليه فرضية سقوط نظام (القائد) واطلاق سراحه، وهو مشهد متوهم؛ ذلك أن الراوي لم يستيقظ بعد محاولات متعدِّدة، لنعرف أنه ما يزال في سجنه، وأنه بانتظار (أحمد الأوقاتي) ليزوده بالورق، فمازال عنده الكثير ليكتب عنه.[١٠٣] فلا معنى واحداً يحدِّد ويقيد الجملة المكرَّرة، إنما معاني مختلفة تحكمها الرغبة بمقاومة النسيان بالكتابة المعجمة.

****

ثالثا: السخرية والإعجام

يرتبط الإعجام بالسخرية ارتباطا لا فكاك منه، ويصعب على الباحث أن يجعل أحدهما أصلا للآخر؛ فالإعجام يأتي بالسخرية، والأخير يصعب تحققها بلا إعجام. وهذا الاقتران الذي يصل حد الامتزاج هو أحد سبل مقاومة التسلط وما يتصل به من سرديات وذاكرة متلاعب بها. في مشهد اعتقال الراوي نقرأ له، وهو يُقاد إلى مديرية الأمن "لكي لا أصاب بالجنون إزاء الأغاني والشعارات والقصائد التي كانت وزارة السخافة والإيهام تقصفنا بها يوميا، كنت أتلاعب بترتيب الكلمات والصور وأبعبصها على هواي بما تلاءم مع مزاجي".[١٠٤] ومثل هذا النص نجد

عشرات مثله تدمج بين الإعجام والسخرية. وهذه الحقيقة تحلينا إلى بحث مسألتين اثنتين. الأولى تتعلق بتصحيحات المصحِّح – المراقب. والثانية بوظيفة السخرية في الكتابة المعجمة.

في حوار مع كاتب الرواية، سنان أنطون، عن هوامش المصحِّح وتصحيحاته الملحقة بطبعة (الجمل)، قال إن صاحب هذه الهوامش ليس مصحِّحا بالضرورة، فقد يكون هو محرر النص. وهذا الفرض استنتجه الكاتب من طبيعة الهوامش نفسها؛ فهي لا تقتصر على تصحيح الكلمات التي تلاعب بها الراوي بقصد السخرية والإعجام، إنما تتصل باقتراحه بدائل عن كلمات متعدِّدة في المخطوطة، وهو يرى أن هذا العمل يدخل ضمن تعدد المعاني في النص الروائي. وهذا الرأي من الصعب قبوله؛ ذلك أن الرأي يتقاطع مع طبيعة النص الرقابي الذي تشكّل وبُني على أساس من قدرته على مراوغة الرقيب، ومن ثم فإن المصحِّح/ المُراقِب يبحث عما أخفاه النص، ثمَّ إن المصحِّح جزء من المؤسسة العقابية، وهو مثقف حزبي عارف بالأدب، ويعرف جيدا طبيعة المهمة الموكلة إليه، إنها تتمثَّل بأمرين. الأول تحقيق النص، وهذا يعني المحافظة قدر الإمكان على أصله، ثم فضح هذا الأصل وكشف إعجامه، وهذا ما تريده المؤسسة العقابية – الأمنية. ويعزِّز هذا الكلام ما كتبه المصحِّح في تقريره المرفق في خاتمة المخطوطة والموجهة إلى مديرية الأمن؛ فقد كتب، بعد توصيفه للمخطوطة: "لقد ترددت كثيرا في كيفية التعامل مع الوساخات والبذاءات الواردة في المخطوطة. ولكنّي حرصت على الإبقاء على النص الأصلي على الرغم من ورود هذه العبارات والتعابير المقزِّزة والتي كتبت بشكل يستهزئ ويستخف بمقولات الأب القائد (حفظه الله ورعاه) وبقيم الحزب والثورة ومنجزاتهما وبمعركتنا العادلة ضد العدو الغاشم. فقد يساعد هذا في الكشف عن هوية الكاتب وكل من سهَّل له اقتراف هذا الفعل الشائن".[١٠٥] وفي هذا النص ما يكفي للتدليل على انغلاق المؤسسة على عملها وسلطتها المطلقة، ومن ثمَّ فإن هناك سلوكا أمنيا منضبطا وصارما يجب أن يلتزم به العاملون فيها، أو من يجري تكليفهم بأمر من قبلها. مع ذلك، فإننا لا نلغي مقدرة المصحِّح وبراعته، غير أن هذه المقدرة والبراعة لا تصل إلى مرتبة "التحرير"، فعمله أقرب إلى التحقيق منه إلى أي عمل آخر. لنتذكر، قبل أي أمر آخر، أن إشارة المصحِّح عن الخطَّ الذي كتبت به المخطوطة كان "في غاية الرداءة والصعوبة"، ثم إنه لم يتمكن من "قراءة بعض الأوراق التالفة"، هذه الإشارة هي التي منحت المصحِّح فرصته وجعلتنا نقرأ هوامشه. ونعتقد أن هذه الإشارة جديرة بالاهتمام المضاعف؛ فهي التي سترشدنا إلى مواضع التأويل السياسي المتحكِّم بهوامش المصحِّح، فرقا عن اقتراحاته الشخصية.

تُظهر هوامش المصحِّح مدى التزامه بعمل المؤسسة العقابية (الأمن). وهذا الالتزام نجده في سعي المصحِّح لإعادة النص إلى أصله. ولقد استلزم منه هذا الأمر إعادة الكلمات المقلوبة أو المتلاعب بها إلى أصلها. ونشير في هذا المقام لعدد منها (القاعد – القائد، العقوق – الحقوق، وزارة الثقافة والإيهام – وزارة الثقافة والإعلام، ناج – زار، حزب العبث – حزب البعث، الديمضراطية – الديمقراطية، الهرس – العرس، بعصيون – بعثيّون، عروس الفورات – عروس الثورات، المسرف – المشرف، عاهر – عاهل، محاضرة السخافة – الثقافة القومية، الماشية – الحاشية، المحلس – المجلس، انتخاله – انتخابه). هذه مجمل الكلمات التي تلاعب بها الراوي، فيما تكفَّل المصحِّح بإعادتها إلى أصلها. وأمام بعضها كتب المصحِّح عبارات التبجيل فيما يخص نسبة مقولات (القائد) بقوله: "مقولة للأب القائد (حفظه الله ورعاه)"، واكتفى بكلمة (القائد) تصحيحا لكلمة (القاعد). كذلك فعل مع الكلمات الأخرى. وهي منتزعة من

سياقاتها الساخرة والرافضة لمنطق خطاب السلطة بكل أنواعه. إن الأصل في التلاعب بأصل وترتيب حروف الكلمات كان بقصد تحقيق مسألتين. الاولى رفض الأصل اللساني للخطاب، وهي الخطوة الأولى لرفض معانيه المفروضة على الناس. والثانية السخرية منه بإظهار ضعفه وتهافته. والكلمات البديلة تحاول أن تخفي السخرية من النص، أو في الأقل إنها تُظهر التزام المصحِّح بتوجهات المؤسسة الأمنية.

وثمة جانب آخر لعمل المصحِّح تقدِّمه الهوامش أيضا، يظهر في اجتهاداته بإيجاد كلمات بديلة عن بعض كلمات المخطوطة. وفي الحقيقة نحن لا نعرِف على وجه اليقين هل جرى الاستبدال لأن المصحِّح فشل بقراءة الخط، أم أن التصحيح كان اقتراحا منه! وعلى أية حال، فإن هذا الاستبدال يؤدي إلى أمرين: تخفيف حدة الكلمات المستخدمة، واقتراح كلمات ذات بعد جمالي وجد المصحِّح أنها أفضل مما مكتوب في المخطوطة. في الأمر الأول نجده يستبدل الفعل (تحاصرها) بالفعل (تجاورها) في قوله: "كانت هناك ترجمة جميلة لإحدى قصائد نيرودا في الصفحة الثقافية تحاصرها نصوص أخرى تعوي وتنهق للحزب والثورة"؛[١٠٦] وواضح أن المحاصرة ذات أثر سيء على القارئ، وتعطي معنى غير مرغوب به يوحي بالضغط والتضييق، بخلاف المجاورة ذات الوقع الهادئ والمتداول. كذلك استبداله كلمة (استمناء) بكلمة (استفتاء) في قوله: "كانت هذه هي المرة الأولى التي يعبّر فيها هتاف ما عن رغباتي الحقيقية في ألذ استفتاء من نوعه"؛[١٠٧] فكلمة (استمناء) تستحضر الجانب الفاضح من الجنس، وتربطه بما عُرف عهد ثمانينيات القرن الماضي باستفتاء الشعب على القيادة. تأتي السخرية من المشهد برمته، عندما تجعل الاستمناء بديلا عن الاستفتاء. ويراكم توقيت الفعل وسط حشود المستفتيين وقع السخرية من فعل السلطة. وهذا الارباك انسحب إلى المصحِّح ذاته؛ فكان تغيير الكلمة نافرا وغير سليم، فقد استبدل الكلمة النافرة برأيه وأبقى على كلمة (ألذَّ)، وهما مضاف ومضاف إليه، فصار المعنى مرتبكا. هذا الاستبدال يدعم فرضيتنا عن جوهر عمل السيد (طلال أحمد)؛ إذ إن عينه ذهبت مباشرة إلى الكلمة غير المرغوبة، وقفز على معنى الجملة الناتج عن التصحيح، فماذا يعني قوله بعد التصحيح: (ألذّ استفتاء من نوعه)؟. فما كان مهمّاً عنده ليس البعد الجمالي في النص، ولا سلامة الجملة، إنما التنبيه على البعد السياسي في الكلمة. ومثلها أيضا استبدال كلمة (خروجي) بكلمة (جروحي) في قوله: "كتبوني إلى هنا أو كتبت نفسي وسأكتب جروحي"؛[١٠٨] فالجروح تحيل إلى كمية الأذى الجسدي والنفسي التي تعرض إليها الراوي، بينما كلمة (خروجي) هادئة وباردة تُكتب عن شخص دخل وخرج. وفي الأمر الثاني نكون إزاء اقتراحات ذات بعد جمالي محدود، منها استبدال كلمة (تحذيراً) بكلمة (تخديراً) في قوله: "وتساءلت إذا ما كان هو نفسه واحداً منهم أو أنّ مبادرته كانت تحذيراً"؛[١٠٩] إن استبدال الكلمة هنا ليس القصد منه تقليل حدة النص وجراءته؛ ذلك أن كلمة (التخدير) المقترحة هنا ذات قيمة متساوية مع الكلمة الأصل على صعيد التأويل السياسي للنص. ونعتقد أن الاستبدال جاء على أساس من التشابه في حروف الكلمتين (تحذير – تخدير) بتغيير مكان النقاط في الكلمتين. وربما يكون المصحِّح قد تصوَّر أن كلمة (التخدير) تفيد المعنى أكثر من كلمة (التحذير)، وتكسبه بعدا جماليا معينا. وهو أمر طبيعي في أي نص أدبي جيد ينطوي على قدرة ملفتة على انتاج المعاني المتعدِّدة والمختلفة. كذلك أن استبدال الفعل (تقضي) بالفعل (تمضي) في قوله: "أن تعيش هنا يعني أن تمضي ثلاثة أرباع عمرك في الانتظار"[١١٠] لا يمكن تصنيفه في خانة التأويل السياسي للنص، إنما هو تصرف شخصي من المصحِّح، أراد منه

وضع الكلمة المناسبة التي تحقق بتصوره المعنى المراد وتستحضر البعد الجمالي المفترض للنص. ومثلها استبدال الفعل اتعثّر بالفعل اتبعثر في قوله: "اتعثَّر في ظلام ما جرى"؛[١١١] فاقتراح المصحِّح لا شبهة سياسية به، ويندرج ضمن محاولاته لتوخي أصل جوهر النص.

إن الكتابة المعجمة فرضت نفسها على المصحِّح ولا شك، فكان عليه أن يحقِّق النص ويعيده إلى أصله، وهذا هو الأصل في التكليف. غير أن التأمل في نص المخطوطة، وما تركه المصحِّح من هوامش، يضعنا أمام فرضية مجاورة، وهي أن العجمة لم تكن المسوِّغ الأول لعمل المصحِّح؛ فلا قلب لغوياً ولا تشابه بين الفعلين (تتساحقان – تتسابقان)، كذلك لا صلة لغوية تربط بين الفعل (تحاصرها) والفعل (تجاورها). وقريب من هذا أن المصحِّح أهمل بعض الكلمات المشكِّلة، منها قوله "أبعبصها"، فلم يشر إليها في الهامش، وهي (عامية) ولم ترد في حوار إنما جاءت في أصل السرد. إن تحقيق نص المخطوطة قد تحكَّم به عقل الرقيب؛ فالأصل في عمل المصحِّح، مثلما كتبنا في مكان سابق من هذا البحث، أنه مكلَّف من مؤسسة رقابية – أمنية، وقد أحسن عمله وأجاد به. ولقد كان المصحِّح مشغولا بأمرين: المحافظة على أصل النص، وهذا الحرص لا يعود لحرصه وأمانته إنما هو وسيلة لمعرفة صاحب النص لأجل معاقبته. والثاني أنه قد زود النص بهوامش موضحة للنص. وفي الحالتين ثمة عمل رقابي منضبط، وهو مثال متميز لتمثُّل الكاتب (سنان أنطون) وتجسيده لكيفية تصرف المؤسسة الأمنية وعملها إزاء هكذا نصوص.

وظيفة السخرية في الكتابة المعجمة

قلنا إن الإعجام مرتبط بالسخرية، وقد نقول العكس إن السخرية مرتبط بالإعجام. فإذا كانت العجمة هي الكتابة الملغزة، فإنها كانت سبيل الراوي أيضا في السخرية من خطاب السلطة وسردياتها المختلفة. غير أن السخرية تحيل أيضاً إلى قضايا أخرى، في طليعتها المقاومة الأدبية، واستخدام الذاكرة. والأمران يرتبطان ببعض ويحيلان إلى بعضهما؛ فأن تقاوم خطاب الديكتاتور يعني أن تسخر منه، وأن تستعيد ما جرى نسيانه أو إسكاته بقمع خطابه لسانيا وموضوعيا. وفي الحقيقة فإن السخرية ثيمة كبرى في رواية ما بعد الحداثة؛ فهي محاكاة ساخرة لحبكة أو حبكات سابقة، أو لخطاب روائي سابق. لقد تضافرت السخرية مع التناص فشكَّلا مفتاحا سحريا لإعادة سرد الحبكات السابقة من جديد.[١١٢]وفي هذا السياق ثمة افتراض يرى أن السخرية هي شكل من أشكال الخطاب يقوم على التباين بين ما نقوله (حرفيا) وما نريد قوله بصورة حقيقية. فهو "صورة لقلب المعنى"[١١٣]

في رواية إعجام تتحدَّد السخرية بوصفها مقاومة ضمنية لخطاب الديكتاتور، وهي كذلك ذاكرة مضادة لسرديات السلطة. تتعلَّق السخرية في مخطوطة فرات بمظاهر خطاب الديكتاتور المختلفة، بما فيها النبرة، ومنطق التمثيل السردي، والصيغ اللسانية المستخدمة.

تختص نبرة الخطاب بما يمكن أن نسميه بـ"النثرية المبتذلة" لكلام الديكتاتور اليومي المفروض على الجميع، في التلفاز، أو الصحافة، أو المكتوب والمعلَّق في الساحات العامة، أسفل صوره، أو غفلا عنها. ثمة إحالة لا تخفيها المخطوطة بين الكلام العامي للديكتاتور وخطابه المكتوب والمعلن، وكأنها تحاول أن تستعيد سياق الترجمة أو

التحويل اللساني من نظام اللهجة إلى منطق اللغة وصيغ الخطاب المستعملة. وفي هذا السياق، فإن منطق هوامش محقق المخطوطة يكشف مشقة الترجمة – ومخاطرها. فبقدر ما هناك حرص على توخي المعنى الأمثل، فإن هناك خشية، بل وخوفاً شديداً، من التماثل مع منطق السخرية والمقاومة لخطاب الديكتاتور في المخطوطة. وهذا ما تحاول المخطوطة أن تفصح عنه، أن تتبع المسار المضطرب بين المعلن من منطق الديكتاتور اللساني – العامي، وما يسمح بكتابته ويعرض على الناس سماعيا وبصريا. هذه المُماثلة مهمة جدا في زمن الضبط والمراقبة الصارمة، فلا ملفات عن حياة الديكتاتور، لا إشارات تجتهد في تأويل ما تخفيه الصور والكلام المكتوب، هناك المتاح أمام الناس فقط، إنه الخطاب المكتوب والمعلن المقابل للكلام اليومي للديكتاتور والأغاني الرعوية المُمجِّدة لصوره وكلامه العامي والفصيح. لنأخذ المماثلة بين منطق البيان الرسمي الصادر عن وزارة الداخلية الذي يطلب من المواطنين التبرع بأعينهم دعما للمجهود الحربي، ومشهد الناس المتجمهرة أمام المدرسة للتبرع والضحك والغناء. يجتهد الخطاب الرسمي في استدعاء الصياغات اللسانية المنضبطة، من قبيل صيغ النداء "يا جماهير شعبنا العظيم.."، والجملة المقتصدة العامة والمتنكِّرة لأي طابع شخصي "لقد رويتم تراب الوطن بدمائكم الزكية وأنتم تسطِّرون أروع الملاحم في معركتنا الخالدة ضد العدو الحاقد...". في مقابل الاقتصاد اللغوي للخطاب الرسمي نجد بهرجة الناس، حتى وهم يتضامنون مع السلطة، ثمة ضحك، وثمة صورة تنقلها كلمات الأغنية المرافقة لصخب الناس الزائف. ومع الهلاهل نسمع: "كل شي إيدك لمسته، عيون أهلنا باسته! يوم الجيتنا.. يا ريِّسنا لبيتنا".[١١٤] تعيد كلمات الأغنية ما جرى رفعه من المشهد الصاخب، تعيد الناس إلى فزعهم، للوثتهم، وهم يقفون في طوابير لا نهاية لها كي يتبرعوا بأعينهم دعما لمعركة (القاعد)، وتضعنا في مشهد كوميدي ساخر، تصنعه المخيلة المتهتكة للناس المضحين بنظرهم، فيما تتكفل الأغنية بتذكيرنا أننا في مشهد لا ينتجه سوى زمن العبث. وفي مشهد سابق ندخل مباشرة في صلب السخرية الصادمة، يضع فرات مقولة الرئيس (القاعد) عن القلم والبندقية والفوهة الواحدة في سياق منطق المقاومة الساخرة، فنكون في إطار صورة متخيلة لمشهد (القاعد) المنتصب في جداريته، وهو يستلم شهادة الدكتوراه الفخرية بـ(الحقوق)، تقابلها الكوميديا السوداء عن الأهزوجة الصادحة بما لا تقوله الجدارية: "بيت بيت ناج الشعب، بيت بيت بيت، ولا بيَّن بوجهه التعب، بيت بيت بيت". يتلاعب فرات بكلمات الأهزوجة، وكأنه يعيد تخيل مشهد الجدارية الصادمة في مدخل الجامعة، فينطق التحريف ساخرا بما لا يُقال.

في منطق التمثيل السردي تستدعي مخطوطة إعجام الكتابة الوثائقية الساخرة المتمثِّلة بالتدوين اليومي المنفتح على الصياغات السردية الموجزة للنكتة المشبعة بالعامي والساخر؛ فالمخطوطة تفيد كثيرا من طاقة النكتة اليومية وتستخدمها بمقاومة خطابات السلطة و(قاعدها). يمكننا أن نلاحظ هذا الأمر في المشهد المتأخر، عندما يصطحب فرات أريج إلى مشاهدة مباراة كرة القدم في ملعب الشعب الدولي. يقول لها، وهي توقف سيارتها قرب جدارية لـ(القاعد) يظهر فيها مع مجموعة من طلائع الحزب، وقد كتبوا تحتها عبارته الشهيرة عن كسب الشباب لضمان المستقبل. تستدعي النكتة ما جرى إخفاؤه من أقوال وتصورات سردية شعبية تحجبها الجدارية المضاءة. تسأله أريج عن موقف السيارة، فيجيبها: "لا تخافين عالسيارة. هو يحرسها"[١١٥]. وفي الحقيقة أن منطق الحوار بالعامية كان جزءا أصيلا من نظام العجمة في الرواية، إنه بالضد من عمومية خطابات السلطة وتصلبها، ولقد استخدمته

المخطوطة بوصفه جزءا من الصياغات الساخرة المقاومة. وقريب من ذلك تعليقات فرات الساخرة في السرد نفسه، ومنها قوله؛ تعليقا على مكان صورة القائد في إحدى جهات الملعب الداخلية: "ربما لكي يشاهد القاعد كل المباريات".[١١٦] ويدخل ضمنه استدعاء المضمرات المحذوفة من منطق الخطاب الرسمي وما يتصل به، وإعادة سردها بمنطق الساخر. في هذا السياق يجري استدعاء السياق العام لمصادر المخطوطة المخفية، وفي طليعتها رواية ١٩٨٤ لجورج أورويل؛ فنجد أن بطلها (ونستون سميث) هو المثال المميز في مقاومة مجتمع الرقابة وخطابات السلطة القاهرة، وفرات، كاتب المخطوطة، يعيد توظيف مقاومة (سميث) على مستويات متعدِّدة من الرواية. نجده على سبيل المثال يحاول كتابة بحث عن (العلاقة بين السلطة واللغة) في الرواية، ثم بعد فشله بالحصول على نسخة من الرواية بلغتها الإنكليزية يعدل إلى العمل على عنوان ذي دلالة فائقة، يتعلق بـ"فشل اللغة كوسيلة للتواصل في مسرحيات بيكيت".[١١٧] وفي العنوان إحالة إلى فشل التواصل – العجمة في مجتمع الرقابة المنضبطة. ثم إنه يستخدم منطق السيد (سميث) في مغالبة المراقبة بالتلاعب الساخر بخطابات السلطة. ففي مشهد تكريم الضباط والجنود يسهب فرات في النقل عن خطابات السلطة المكررة في مثل هكذا مواقف. غير أنه لا يتمسك بحرفية النص المنقول، فثمة نبرة الراوي الساخر القابعة خلف النص الواصف للمشهد وكلماته: "كان الضباط والجنود يقفون صفاً واحداً حول القاعة بحسب الرتبة، وقد تمَّ تثبيت مشبّك ذهبي على صدور بدلاتهم إلى اليسار، ليعلّق عليه نوط الشجاعة من قبل المهيب الركن القاعد العام للقوات المسلَّحة والذي كان، بمحض الصدفة، يشغل منصب رئيس الجمهورية وأمين سر القيادة القطرية للحزب. دخل القائد من يمين الشاشة وصرخ صوت: إستاااااعد! واستعدّ الجميع. دخل وراء القاعد بخطوات وزير الدفاع وعدد من القادة بالإضافة إلى مرافقيه".[١١٨] لا يخفي النص سخريته من المشهد برمته. ثمة نبرة ساخرة في السرد، يدعمها التلاعب بالأوصاف والجملة والخطابات المصاغة بأقصى درجات الصرامة والتسلط، من قبيل قول الراوي (من قبل المهيب الركن القاعد العام للقوات المسلَّحة والذي كان، بمحض الصدفة، يشغل منصب رئيس الجمهورية وأمين سر القيادة القطرية للحزب. دخل القائد من يمين الشاشة وصرخ صوت: إستاااااعد! واستعدّ الجميع.). ثم قوله الساخر خاتما مشهد دخول (القاعد): "مرّ بالضيوف ووقف أمام كرسي كبير من الخشب المطلي باللون الذهبي، وتوزّع من معه إلى اليمين واليسار".[١١٩] إن المشهد الواصف يجهد في رسم صورة كاريكاتيرية للقاعد. فهو يتتبع حركاته، ويرسم مشهد دخوله القاعة، ثم حركته وصولا إلى الكرسي الكبير الخشبي المطلي بالذهب. ويأتي بعدها الخطاب المنقول كما يظهر في التلفاز أمام فرات وجدته الجالسين، فلا يتركه الراوي ودون تعليق يفصح عما طرد من المشهد: "وباستمرار الحروب تزايدت المعارك والانتصارات ومعها سهولة الحصول على الأنواط التي صارت تعطى بالجملة أحياناً".[١٢٠] وقد يكون الخطاب المنقول عن (ناطق رسمي) مثالا جديرا بالاهتمام، وكاشفا على نحو مميز أهمية الإحالة الضمنية لمأثرة السيد (سميث) ورواية ١٩٨٤، وإلى الاشتغال الساخر على خطابات السلطة. يبدأ البيان بصيغة نداء عام لأبناء الوطن والأمة، ثم يجري الكلام عن قيمة النصر على أعداء الأمة، غير أن هذا النصر حققه (فارس الأمة) و(بطل النصر والسلام)؛ ومن ثمَّ يجرد البيان الأمة من قيمة نصرها ويعطيه بل ويحكره بـ(القاعد) وحده. وهذه سخرية مضمرة من نصر زائف لا تحققه الأمة إنما ينجزه (القاعد). ويعمق الراوي سخريته من النصر الزائف فيقرنه بسيادة الوضوح والشفافية؛ فالقائد انتصر على الغموض والإبهام، ثم بقرار (القاعد) بمصادرة

القواميس والمعاجم المحرضة على تعدد المعاني. وهي صناعة الأعداء والخونة. ويدعو الناطق الرسمي جماهير الأمة لإقامة احتفالات شعبية تُحرق فيها المعاجم المقصودة. ويختم البيان بتشريع عقوبة الإعجام بحق "كل من تسوِّل له نفسه نشر الغموض والإبهام أو تعاطيهما، والمسّ بوضوح المعنى الذي ضحى من أجله الشهداء بدمهم الغالي. كما ستتم محاكمة كل من يقترف جريمة التفسير بصورة انفرادية وخارج إطار لجان التحقيق الرسمية التي ستشكَّل بالتنسيق بين وزارتي الداخلية والثقافة، والتي ستنحصر صلاحية التعامل مع النصوص بها، هذا ويُمنع منعا باتاً استيراد السياقات الأجنبية إلى داخل الوعي الوطني. وليخسأ الخاسئون!".[١٢١] يبرع فرات في هذا المشهد؛ فهو يكتب "نصاً" يجمّل منطق السلطة المتعالية والمنتصرة، ويشبع هذا "النص"، في الوقت نفسه، بالسخرية والتعالي. فمثلما أن السلطة تتعالى على مواطنيها وتغتصب حقهم بالتعبير والخطاب، نجد الراوي يتعالى أيضاً على السلطة بالكتابة المعجمة، وهذا الأمر يحدث في الصميم منها، في إحدى سجونها المظلمة. تنتصر عقوبة الإعجام وتعترف السلطة بمخطوطة الراوي، فتوعز لأحد خبرائها بفك العجمة.

****

الخاتمة

انتهى البحث إلى جملة من النتائج، نوجزها بالنقاط التالية:

- تعود مقولة الذاكرة المضادة "Counter-Memory" إلى الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو. وهي تُفيد كثيرا من مفهوم الجينالوجيا عند نيتشه. ولقد فصَّل فوكو صلة مقولته أو مفهومه عن الذاكرة المضادة بالجينالوجيا كما فهمها نيتشه بمقال تأسيسي مبكر نشره فوكو بعنوان: نيتشه، الجينالوجيا والتاريخ.
- تقوم الجينالوجيا على معارضة أصول التفكير الأوروبي بإنكار فرضية البحث في الأصل الجليل للأشياء. وهي تقدم نفسها علما بديلاً أو علماً مضاداً للتاريخ، وتأخذ على عاتقها مهمة تصحيح فرضيات التاريخ الأوروبي المتعالية. إن إنكار فرضية "الأصل" وثباته، ومن ثم البحث في ما هو متقلب وعارض، قد سمح لنيتشه وفرويد وماركس بإعادة تأسيس التأويل على أسس مختلفة تتنكر لمقولات الحداثة وسردياتها الجليلة، وفي طليعتها فرادة الأصل وجوهريته؛ فالأشياء كاملة في بدئها ولا يشوبها نقص أو عيب. ثم إن "الأصل" الجليل موجود قبل الجسد، قبل العالم والزمن. وهذا "الأصل" مستقر الحقيقة وختامها. هذه المبادئ الثلاثة يجري معارضتها بعلم التاريخ؛ فأين تاريخ الأشياء؟ يفترض فوكو أن إجابة هذه السؤال تضعنا في جوهر الجينالوجيا بوصفها التاريخ المضاد للأشياء، بعيداً عن لحظة ثبات الأصل وجموده. فهي تؤسس لفرضية "الاستعمال النقدي للتاريخ".
- تتحدد الذاكرة المضادة بتضادها مع الأصل وثباته، فهي ضد السرديات الجليلة للأصل. وتسعى لكتابة تاريخ مضاد للأشياء وسردياتها. فالذاكرة المضادة عند فوكو مقولة فلسفية ذات أصول غائرة في فلسفته، وهي ليست مقولة نقرأ عنها في كتابات يغلب عليها منطق الإنشاء اللفظي المفتقر لأي قراءة نظرية متماسكة تنطلق من

مفهومات الجينالوجيا عند نيتشه وتستقر عند فوكو بوصفها ذاكرة مضادة. وفي هذا الإطار فإن الذاكرة المضادة، كما استخدمت لاحقا، تُفيد معاني كثيرة، أهمها ما جرى ترسيخه والعمل على تأصيله في حركة ما بعد الحداثة. نتحدث عما اسمته المنظِّرة الأدبية (لندا هتشيون) في كتابها "سياسة ما بعد الحداثية" الميتارواية التاريخية. وهذه الرواية تتخذ من القصص والسرديات السابقة منطلقا لمعارضتها بإعادة سردها وكتابتها بمنطق تمثيل مختلف كليا.

- في دراستنا لرواية إعجام للكاتب العراقي المغترب سنان أنطون حاولنا استثمار مقولة الذاكرة المضادة. ولقد ظهر لنا أن الرواية قد تعلَّقت بثلاث قضايا رئيسة، هي: نظام المخطوطة بوصفه تذكرا مكتوبا. والسرد المراقَب، ثم السخرية والإعجام.
- وفي توصيف الرواية الأولي نقول إنها مخطوطة جرى التمهيد لها بأربع عتبات، هي: العنوان– إعجام، مقولة للرئيس القائد، وإضاءة منقسمة على شقين، شق يتعلق بنص منقول من مقدمة ابن خلدون، وشق ثانٍ يتعلق بمقتبس من معجم لسان العرب يختص ببعض معاني كلمة (عجم). ولقد أظهرت الدراسة أن العتبات الأربع قد وضعت إطاراً محددا لنظام السرد في المخطوطة ذاتها. فقد تعلَّقت العتبة الثانية بخطابات السلطة وكذلك تقرير مديرية الأمن في العتبة الرابعة. فيما تعلَّقت العتبة الثالثة بمنطق المخطوطة المضاد لخطابات السلطة.
- في القضية الأولى (نظام المخطوطة) وجدنا أن الرواية قد اعتمدت المخطوطة شكلا سرديا. وهو النظام الأكثر اطراد في رواية ما بعد الحداثة. ويقوم على فرضية المشروع غير المنجز، وهو ما يمثِّله المخطوط. ولقد وردت كلمة المخطوطة ثلاث مرات في رواية "إعجام". مرة واحدة في الملحق الممهِّد للرواية، ومرتان في الملحق المرفق بالرواية في النهاية.
- تسجل المخطوطة شهادة فرات – الراوي في زمن محدد، فهي تؤرخ زمنها بمنتصف ثمانينيات القرن الماضي، ويؤرخ طلال أحمد، محقق المخطوطة، نهايتها المفترضة بعام ١٩٨٩. ونحن نقول النهاية المفترضة؛ لأن المخطوطة جرى اكتشافها بسبب الانتقال إلى البناية الجديدة. فهذا التاريخ يخص تقرير طلال أحمد، ولا يعني أنه تاريخ نهاية زمن المخطوطة.
- أظهرت المخطوطة أن هناك ذاكرتين تتصارعان، ذاكرة السلطة المتلاعب بها، وذاكرة الناس المغلوبين على أمرهم، وقد مثَّل فرات بما دوَّنه من مشاهد مستعادة كتبها في سجنه ذاكرة مضادة ومقاومة للسلطة. ولقد لاحظنا تفاوتا وتضاربا بين الذاكرتين في خطابهما؛ فالمخطوطة كتبها فرات بضمير المتكلم الشخصي بالضد من خطابات السلطة و(قاعدها) المكتوبة بضمير الغائب.
- نزعم أن تبني نظام المخطوطة قد ساعد كثيرا في (انتاج) رواية ناجحة؛ فالمخطوطة وفَّرت للرواية أدوات وصياغات سردية أبعدتها عن مزاعم المواجهة مع سلطة تتحكم بالمجال العام، فهي الأقدر من سواها على التحكم بالذاكرة الجماعية وتستطيع التلاعب بها. وفي هذا الصدد فإن رواية إعجام كانت على وعي كبير بمخاطر الادعاء السردي بمواجهة سلطة متحكمة. لذا فإنها قد اختارت نظام المخطوطة المهملة حتى يجري

اكتشافها نتيجة الجرد السنوي، ولقد أحسنت باختيار زمانها ومكانها؛ فزمانها هو منتصف الثمانينيات، وهو زمن تجبر السلطة وقسوتها. وكان اختيار السجن مكانا لكتابتها خيارا ناجحا.

- حددت المخطوطة ثلاثة معاني رئيسة للكتابة. يتعلَّق المعنى الأول بدلالة الإعجام. والثاني بمعنى الصمت. والثالث بمعنى التذكُّر – المقاومة.
- في قضية السرد المراقب ونظام العجمة وجدنا أن رواية إعجام قد حققت تمييزا كبيرا في استخدام المراقبة نظاماً يُفيد من العجمة ويعاضدها؛ فالمراقبة هي مقولة السرد الكلية، حتى يمكن لنا القول إنه من الصعب تأويل نظام السرد في الرواية دون فهم منطق المراقبة. وفي الرواية يحضر الرقيب، نجده في اختيار الكلمات، وفي نظام المخطوطة، ثم في وجهات النظر. إنه ذو حضور طاغ وتأثير بالغ.
- إن الأصل في رواية إعجام أنها مخطوط سري مراقب يتعمد إخفاء جوهر أقوال الراوي السجين. وفي الحقيقة إن الإعجام لا يقتصر مطلقا على نظام التنقيط، ولا في التلاعب ببعض الكلمات، إنما يتعلق الأمر بجوهر التمثيل السردي.
- وفي قضية السخرية والإعجام وجدنا أن السخرية ترتبط بالإعجام ارتباطا لا سبيل إلى الفصل بينهما؛ فالإعجام يأتي بالسخرية، ويصعب تحقق الأخيرة دون إعجام. وهذا التشابك العميق هو أحد سبل مقاومة التسلط وما يتصل به من سرديات وذاكرة متلاعب بها.

****

هوامش البحث

(١) نشر المقال بالفرنسية عام ١٩٧٧، وتولى ترجمتها إلى العربية مع مقالات أخرى لفوكو أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، ونشرت بكتاب حمل عنوانا رئيسا هو: جنيالوجيا المعرفة، ميشيل فوكو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨. ونحن نعتمد هذه الترجمة عن الفرنسية مباشرة.

(٢) نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ، في كتاب جنيالوجيا المعرفة، ص ٨٣.

(٣) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٧.

(٤) نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ، في كتاب جنيالوجيا المعرفة، ص ٦٣.

(٥) م. ن. ص ٦٣.

(٦) م. ن. ص ٦٤.

(٧) م. ن، ص ٦٤.

(٨) م. ن. ص ٦٤.

(٩) نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ في "جينالوجيا المعرفة" ص ٦٥

(١٠) مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠، ص ٣٢٧.

(١١) م. ن. ص ٦٥ – ٦٦.

(١٢) عن مركزية وتحكُّم الميتافيزيقيا في الفكر الأوروبي ينظر: الفلسفة في العصر المأساوي، تعريب د. سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٣٧ وما بعدها. مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة متبوع بأسِّس ميتافيزيقا الأخلاق، كانط، ترجمة نازلي إسماعيل حسين، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩١، ص ١٣ وما بعدها. تاريخ الفلسفة، المجلد السادس، الفلسفة الحديثة من عصر التنوير في فرنسا إلى كانط،، فردريك كوبلستون ترجمة حبيب الشاروني ومحمود سيد أحمد، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٩٧ وما بعدها. تاريخ الفلسفة، المجلد السابع (من فيتشه إلى نيتشه)، إمام عبد الفتاح إمام ومحمود سيد أحمد، ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ٤٦٧ وما بعدها. نيتشه وسياسة الفلسفة، محمد أندلسي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ٥٣ وما بعدها.

(١٣) ينظر: نيتشه، فرويد، ماركس في كتاب جنيالوجيا المعرفة، ص ٤٣ وما بعدها.

(١٤) م. ن. ص ٤٦

(١٥) ينظر أفول الأصنام، ترجمة حسَّان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص ١٧ وما بعدها. وللمزيد ينظر: نيتشه، د. فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، ط٢، بلا تاريخ، ص٥٣ وما بعدها. ورحلات داخل الفلسفة الغربية، جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٢ وما بعدها.

(١٦) ينظر نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ، في "جنيالوجيا المعرفة"، ص ٦٦.

(١٧) م. ن. ص ٦٦.

(١٨) م. ن. ص ٦٧.

(١٩) م. ن. ص ٦٧. وينظر قراءة هايدن وايت الممتازة لفلسفة فوكو، لاسيّما ما يتعلق بالأصل وفكرة التشابه في الفكر الغربي: خطاب فوكو: تاريخ الإنسانوية المضادَّة، محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط١، ٢٠١٧، ص ٢٤١ وما بعدها لاسيّما ص ٢٨٠– ٢٨٢.

(٢٠) ينظر نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ، في "جنيالوجيا المعرفة"، ٦٨. ويُنظر للمزيد عن البدايات موضوعا للجنيالوجيا: في جينيالوجيا الأخلاق ص ٢١٥ وما بعدها. هذا هو الإنسان، فرديريش نيتشه، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بلا تاريخ، ص ١٣٥.

[٢١] ينظر نيتشه وسياسة الفلسفة، ص ٥٦.

[٢٢] ينظر نيتشه، الجنيالوجيا والتاريخ، في "جنيالوجيا المعرفة"، ص ٧٥ – ٧٦.

[٢٣] م. ن. ص ٧٧.

[٢٤] م. ن. ص ٧٦.

[٢٥] م. ن. ص ٧٦.

[٢٦] م. ن. ص ٧٦.

[٢٧] م. ن. ص ٧٦.

[٢٨] م. ن. ص ٧٦.

[٢٩] م. ن. ص ٧٧.

[٣٠] ينظر عن هذا الاستخدام الكيفي البعيد عن الأصل النظري – الفلسفي لمقولة الذاكرة المضادَّة: الذاكرة المضادة في روايات منتصر القفاش وأحمد زين، لؤي حمزة عباس، م نزوى، ع ٦١، ٢٠١٠، ص ١٢١ وما بعدها.

[٣١] معظم دارسي فكر فوكو قد توقفوا عند مقولة الذاكرة المضادَّة، وسنكتفي بالإشارة إلى ثلاثة اسماء عالمية في هذا المقام؛ فلا يسع البحث أن يتوسع في إيراد ومناقشة تصورات متعددة عن هذه المقولة. ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ص ٣٠٦ – ٣١٠. وخطاب فوكو.. تاريخ الإنسانوية المضادَّة في محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ص ٢٤١ وما بعدها. و الدور العام للكتاب والمثقفين، إدوارد سعيد، مجلة الكرمل، ع ٦٨، صيف ٢٠٠١، ص ٢٦.

[٣٢] ينظر سرد الذاكرة المضادَّة في أدب ألمانيا واليابان، فلاح رحيم، موقع الحوار المتمدن على هذا الرابط:

http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=٣٧٢٩٤٢&r=

ونجد في هذا المقال عرضا ممتازا لكتاب دكتورة ريكو تاتشيبانا – Reiko Tachibana ذي العنوان الدَّال:

(Narrative as " Counter– Memory ": A Half–Century of Postwar Writing in Germany and Japan).

الصادر عن جامعة نيويورك عام ١٩٩٨.

[٣٣] ينظر الذاكرة والذاكرة المضادة: نهاية النصب التذكارية في ألمانيا، جيمس ي. يونغ، ترجمة صالح الرزوق، العراقية، سدني – استراليا. وقد نشر البحث بخمس حلقات: عدد ٦٤٦ تاريخ ٩ أيار ٢٠١٨، وعدد ٦٥٥ تاريخ ١١ تموز ٢٠١٨، وعدد٦٥٦ تاريخ ١٨ تموز ٢٠١٨، وعدد ٦٥٧ تاريخ ٢٥. تموز ٢٠١٨، وعدد ٦٥٨ تاريخ ١ آب ٢٠١٨.

[٣٤] نعتمد في هذه الدراسة طبعة دار الجمل "بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٣"؛ لأن الإصدار الأول للرواية عن دار الآداب "بيروت، ط١، ٢٠٠٤" قد سقطت عنه هوامش محقق المخطوطة، ولقد تمَّت إعادتها في طبعة دار الجمل.

[٣٥] ينظر: آليات الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة سعيد بنكراد، دار حوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٣٣.

[٣٦] ينظر بصدد مفهوم السرديات الكبرى الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة احمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٥٦ وما بعدها. والسرديات المضادة: بحث في طبيعة التحولات الثقافية، د. معن الطائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠١٤، ص ١٢١ وما بعدها.

[٣٧] أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة، السرد العراقي الحديث أنموذجا، د. باسم صالح حميد ونادية غضبان محمد، مجلة كلية التربية الأساسية، مج ١٩، العدد التاسع والسبعون، ص ٣

[٣٨] ينظر في هذا الموضوع: آليات الكتابة السردية، ص ١٢٧. وسياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية لترجمة، بيروت، ط١، أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩، ١٧٢ وما بعدها. وتعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ص ١٩١ وما بعدها.

[٣٩] تختلف الترجمات العربية المقابلة باختلاف المترجمين العرب، فمنهم من يترجمها إلى ما وراء السرد (ينظر ما وراء السرد – ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥، ص ٢٣ وما بعدها. والمبنى اليتا – سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠١٣، ص ٧ وما بعدها.). وتترجم إلى الخرافة مابعد الحداثية والميتاخرافة التاريخية (ينظر سياسة مابعد الحداثية، ص ١٧٢و١٧٥). وهناك من يترجمها إلى الميتارواية التاريخية (ينظر تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ص ١٩٥ وما بعدها). ونجد أماني ابو رحمة تترجمها إلى ما وراء القص (ينظر: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص ١٣).

[٤٠] تعليم ما بعد الحداثة، ص ١٩٥.

[٤١] ينظر حاشية على اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الويزي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص ١٠٩.

[٤٢] إعجام، ص ١٠.

[٤٣] ينظر عن مفهوم العتبة: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٦. ومدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦.

[٤٤] الأصل في مقولة "صدام حسين" قوله: "أكتبوا بلا خوف ولا تردُّد أو تقيّد لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عما تكتبون". ولقد تلاعب الكاتب بنص المقولة. وأغلب الظن أن هذا الأمر وقع سهوا، بلا مقاصد سوى أن النص لم يجر تذكره كما كتب وقتها، وكان يوضع أعلى الصفحات الأولى في الصحف العراقية. وعندما سألت الكاتب؟ رد بأنه "لا يدري.." ثم إشارة إلى التماثل ساخرا، أو حسب ما سمّاه بـ"الإيقاع الداخلي" الناتج من تجاور "تخوّف" و"تردد"، وهذا يعزز فرضية أن التغيير في النص جاء دون مقصد.

[٤٥] ينظر تمييزا مهما بين الخبر المقدم عبر ضمير الغائب وما يُقدم عبر ضمير المتكلِّم لدى عبد الفتاح كليطو في كتابه الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٨٠.

[٤٦] ينظر جريدة الجمهورية، ع ٧١٣٦، السبت، نيسان ١٩٨٩ – ٢٥ شعبان ١٤٠٩.

[٤٧] قوله في اللسان: "الخَوْفُ: الفَزَعُ، خافَه يخافُه خَوْفاً وخِيفةً ومَخافةً. ومنه التَّخْويفُ والإخافةُ والتَّخَوّف، والنعت خائفٌ وهو الفَزِعُ؛ وقوله: أَتَهْجُرُ بَيْتاً بالحِجازِ تَلَفَّعَتْ به الخَوْفُ والأَعْداءُ أَمْ أَنتَ زائِرُهْ؟ إنما أَراد بالخوف المخافةَ فأَنَّث لذلك. وتَخَوَّفَه: كخافه، وأَخافَه إياه إخافة وإخافاً؛ عن اللحياني. وخَوَّف الرجلَ إذا جعل فيه الخوف، وخَوَّفْتُه إذا جعلْتَه بحالة يخافُه الناس. ابن سيده: وخَوَّف الرجلَ جعل الناسَ يَخافونه.

وفي التنزيل العزيز: إنما ذلِكمُ الشيطان يُخَوِّفُ أَولياءه أَي يجعلكم تخافون أَولياءه؛ وقال ثعلب: معناه يخوّفكم بأَوليائه والتخَوُّفُ: التَّنَقُّصُ. وفي التنزيل العزيز: أَو يأْخُذَهم على تَخَوُّفٍ؛ قال الفراء: جاء في التفسير بأَنه التنقص. قال: والعرب تقول تَخَوَّفته أَي تنقصته من حافاته، قال: فهذا الذي سمعته، قال: وقد أَتى التفسير بالحاء، قال الزجاج: ويجوز أَن يكون معناه أَو يأْخذهم بعد أَن يُخِيفَهم بأَن يُهْلِك قَريةً فتخاف التي تليها؛ وقال ابن مقبل: تَخَوَّفَ السَّيْرُ منها تامِكاً قَرِداً، كما تَخَوَّفَ عودَ النَّبْعةِ السَّفَنُ السَّفَنُ: الحديدة التي تُبْرَدُ بها القِسِيُّ، أَي تَنَقَّصَ كما تأْكلُ هذه الحَديدةُ خشَبَ القِسيّ، وكذلك التخْويفُ. يقال: خَوَّفَه وخوَّفَ منه؛ قال ابن السكيت: يقال هو يَتَخَوّفُ المال ويَتَخَوّفُه أَي يَتَنَقَّصُه ويأْخذ من أَطْرافِه. ابن الأَعرابي: تَخَوَّفْتُه وتَخَيَّفْته وتَخَوَّفْتُه وتَخَيَّفْته إذا تَنَقَّصْته؛ وروى أَبو عبيد بيت طرَفة: وجامِلٍ خَوَّفَ من نِيبه زَجْرُ المُعَلَّى أُصُلاً والسَّفِيحْ يعني أَنه نقصها ما يُنْحَر في المَيْسِر منها، وروى غيره: خَوَّعَ من نِيبه، ورواه أَبو إسحق: من نَبْتِه. وخَوَّفَ غنمه: أَرسلها قِطعة قِطعة."

[٤٨] عندما سألت الكاتب؟ رد بأنه "لا يدري.." ثم أشار إلى التماثل ساخرا، أو حسب ما سمّاه بـ"الإيقاع الداخلي" الناتج من تجاور "تخوّف" و"تردد".

[٤٩] إعجام، ص ٧.

[٥٠] ليس غريبا، من ثمَّ، أن يتحدَّث الكاتب نفسه عن ما اسماه بـ"المنخل" المعتمد في عقل الكاتب، فهو يصطاد ويقتنص "معنى الاقتناص" الحوادث الدالة والألفاظ بسياقاتها المعبِّرة، بقوله: "في بغداد الثمانينيّات، حين كانت الكتابة الأدبية حلماً، قرأت جملة عن الكتابة توقفت عندها طويلاً. وما ذكره كاتب المقال (وكان مترجماً) هو أن الكتابة عمليّة مستمرّة، والكاتب لا يكتب حين يجلس أمام الأوراق فحسب (كنّا يومها في عصر ما قبل الحواسِب)، بل يكتب أينما كان، طوال اليوم. الإبداع، بالنسبة لي، يبدأ بالمشاهدة والإنصات، وشحذ الحواس والذهن، لالتقاط الثمين الذي قد لا يلتفت إليه الآخرون، والشعري في (ومِنْ) العابر. وانتخال كل هذا ليس صعباً. ولكنه ليس سهلاً. فالمرء بحاجة إلى منخله الشخصي، الذي يمتد من العينين إلى الذهن والذاكرة. وأنا أصون منخلي هذا وأدين له بالكثير." من حديث شخصي مع كاتب الرواية.

[٥١] إعجام. ص ٥٧.

[٥٢] م. ن. ص ٢٠

[٥٣] م. ن. ص ١٢٤

[٥٤] م. ن. ص ٥٦.

[٥٥] م. ن. ص ٤٣،

[٥٦] عن النرجسية في روايات الميتا سرد ينظر: المبنى الميتا – سردي في الرواية، ص ٨ و ص ١١– ٤٣.

[٥٧] إعجام، ص ١١.

[٥٨] م. ن. ص ٦٥.

[٥٩] م. ن. ص ١٢٤.

[٦٠] م. ن. ص ٢٠.

[٦١] م. ن. ص ٣٤.

[٦٢] م. ن. ص ٣٨، ٩١.

[٦٣] لسان العرب، مادة جرد

[٦٤] م. ن. مادة غوغ

[٦٥] يمكن أن نعد رواية الكاتب الألماني – النمساوي فرانز كافكا "تحريات كلب، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتدقيق عاطف حسين، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٥". ورواية الكاتب القيرغيزي (السوفيتي سابقًا) جنكيز ايتماتوف "الكلب الأبلق عند حافة البحر، ترجمة عاطف ابو جمرة، العربي للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨".

[٦٦] أشهر الروايات العربية في هذا الموضوع، هي رواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، ، ط٣، ١٩٦٤". وروايتي الكاتب الفلسطيني إبراهيم نصر الله "عو، الجنرال لا ينسى كلابه!، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط٣، بلا تاريخ"، و"حرب الكلب الثانية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٦".

[٦٧] رواية الكاتب العراقي عبد الهادي سعدون "مذكرات كلب، ثقافة للنشر والتوزيع، ابو ظبي – بيروت، ط١، ٢٠١٢"، مثال ممتاز لهذا النوع من الروايات.

[٦٨] يعتقد ريكور أن كلّ رمز أصيل لابد له من ثلاثة أبعاد ؛ فهو عالمي "أي يقتبس رسمه بسخاء من العالم المحيط بنا بشكل جيد". وهو، ثانيا، حلمي يتعلق بالذكريات والحركات التي تنبعث من أحلامنا. "وتكون كما أظهر (فرويد) بشكل جيد العجينة المادية لسيرتنا الخاصة جدا". وهو، ثالثا، شاعري. وهذا يفيد "أن الرمز يستدعي اللغة أيضا، واللغة الأكثر غزارة، إذاً الأكثر مادية". ينظر الخيال الرمزي، جيلبير دوران، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٤ ، ص ١٠– ١١.

[٦٩] يمكننا أن نشير في هذا المقام لرواية جمال الغيطاني "الزيني بركات، وصدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٤، ولقد اعتمدنا طبعة دار الشروق الثانية، القاهرة، ١٩٩٤". ورواية مجيد طوبيا "الهؤلاء، مكتبة غريب، القاهرة، بلا تاريخ". ورواية الكاتب العراقي سلام إبراهيم "الأرسي، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨". ورواية الكاتب السوري مصطفى خليفة "القوقعة، يوميات متلصص، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠١٢". ورواية الكاتب المصري صُنع الله إبراهيم "التلصص، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٢، ٢٠١٤". ورواية الكاتب المصري إبراهيم فرغلي "معبد أنامل الحرير، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، الجزائر – بيروت، ط١، ٢٠١٥". ناهيك عن رواية إعجام موضوع الدراسة هنا.

[٧٠] النص الرقابي ... حين تكون الرقابة مفتاحاً للقراءة، سعد البازعي، موقع الأوان الإلكتروني، ديسمبر ٨، ٢٠١٣.

[٧١] م. ن.

[٧٢] م. ن.

[٧٣] يمكننا أن نقدِّم أطروحة الدكتوراه لـ"رنا عبد الحميد سلمان الضمور" الموسومة بـ"الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية"، والمقدمة إلى عمادة الدراسات العليا/ جامعة موته، عمان – الأردن، ٢٠٠٩. وقريب منها بحث نشرته مجلة "التواصل في اللغات والآداب، ع ٤٩، مارس، ٢٠١٧"، للباحثة سهيلة سبتي.

[٧٤] النص الرقابي ... حين تكون الرقابة مفتاحاً للقراءة.

[٧٥] ينظر المراقبة السائلة، زيجمونت باومان وديفيد ليون، ترجمة حجاج ابو جبر، تقديم هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٧.

[٧٦] جينالوجيا الدين، الضبط وأسباب القوة في المسيحية والإسلام، طلال أسد، ترجمة محمد عصفور، مراجعة مشير عون، دار المدار الإسلامي، ط١، ٢٠١٧.

[٧٧] ظهرت ترجمته عن مركز الإنماء القومي في بيروت "ترجمة علي مقلد، ومراجعة مطاع صفدي" عام ١٩٩٠. يضاف إليه عمله الممتاز في الدكتوراه والمترجم إلى العربية بعنوان تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي "ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط ١، ٢٠٠٦"

[٧٨] لم نقرأ في هذا المجال سوى دراستي السيدة "رنا عبد الحميد سلمان الضمور" والسيدة "سهيلة سبتي" المشار إليها في هامش سابق "١٧٢". وفي العراق كان الكاتب سلام عبود قد خصَّص مساحاتٍ موسعةً في كتابه "ثقافة العنف في العراق "منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا، ط١، ٢٠٠٢" ناقش فيها مسألة الرقابة وأثرها في الأدب. ثم أصدر د. ناظم عودة كتابه القيم "اللغة المُقنَّعة، المواجهات الرمزية بين النص والسلطة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨". ولقد تضمن الكتاب دراسات ممتازة عن مواجهات النص "الشعري" مع السلطة في العراق إبان عهد البعث. وليس غريبا عندي أن الباحثين، سلام عبود وناظم عودة، قد ألفا كتابهما بعيدا عن بلدهما العراق، فهما يقيمان في السويد. وباستثناء ما ذكرنا فلم نطَّلع على كتاب مفرد ناقش هذه الظاهرة الخطيرة في الأدب العربي الحديث.

[٧٩] من الملفت أن موضوع حدود حرية التعبير في الأدب العربي قد حظي بعناية خاصة خارج العالم العربي. ونشير في هذا المقام لدراسة المستشرقة السويدية د. مارينا ستاغ "حدود حرية التعبير، تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات، ترجمة طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥". فهي دراسة ذات أهمية خاصة؛ كونها قد تعلَّقت بموضوع يخشاه الباحثون العرب، ثم إن الباحثة قدمت في كتابها خلاصات قيِّمة عن موضوعها.

[٨٠] لسان العرب، مادة عجم.

[٨١] القاموس المحيط، مادة العجم.

[٨٢] أساس البلاغة، مادة عجم

[٨٣] القاموس المحيط، مادة العجم

[٨٤] ثمة تمييز مهم بين الإعجام والشكل. وكلاهما يُصف في كتب عربية كثيرا بـ"التنقيط". والصحيح كما يجادل المؤرخ جواد علي في مفصله أن الإعجام يختص بوضع النقاط على الحروف المتشابهة؛ ذلك أن هناك حروفا عربية متشابهة ويلتبس على القارئ أمرها، مثل الباء والتاء والثاء، الجيم والحاء والخاء، والدال والذال، والراء والزاء، والسين والشين، والصاد والضاد، والظاء والطاء، والعين والغين، والفاء والقاف. بينما الشكل يختص بوضع الحركات الإعرابية على أواخر الكلمة. والإعجام حسب هذا الرأي يفيد رفع اللبس بين الحروف المتشابهة. ينظر: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الدكتور جواد علي، ج٨، ط٢، ١٩٩٣، ص ١٨٥ – ١٩٧. وللتوسع في هذا الموضوع ينظر: ينابيع اللغة الأولى، مقدَّمة إلى الأدب العربي منذ أقدم عصوره حتى حقبة الحيرة التأسيسيَّة، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٦، ص ٢٤٨ – ٢٤٩.

[٨٥] يكتب المؤرخ جواد علي ما يفيد شيوع هذا الأمر لدى الكتاب العرب آنذاك، فيقول: "فتجريد الكتابة من النقط والشكل امتحان يميز الكاتب العالم عن غيره ممن تعلم كيف يقرأ وكفى. حتى وقر في ذهنهم ان من ينقط الكتابة ويشكِّلها ويرسلها إلى كاتب، فكأنما أراد بذلك إهانته ورميه بالجهل والغباء، إذ عنى بهذا التنقيط والتشكيل ان المرسل إليه لا يفهم إلا إذا نقطت له الكلمات، فكيف الحال إذا كانت الرسالة ممن هو دون من أرسلت إليه في المنزلة والمكانة، ومن رجل من طبقة سوية إلى رجل أعلى طبقة منه. فكان من أدب الكتاب عندهم الترفع عن مستوى القراء الكاتبين، بترك النقط والشكل.". ويفسر "جواد علي" هذا الأمر بإرجاعه إلى أن الكتابة هي من بعض ما أختص به رجال الدين واحتكروه، ولقد كان هؤلاء يشكِّلون طبقة خاصة لا يدركها عامة القوم، وكانوا على قدر عال من الثقافة والتعلُّم، فلم يسمحوا لأي فرد من خارج طبقتهم بتعلُّم صنعة الكتابة. ومن بعض مظاهر الإجادة عندهم إنهم كانوا يجردون الكتابة النقط والشكل. يُنظر المفصَّل في تاريخ العرب، ج ٨، ص ١٨٩.

[٨٦] ليس هذا حكما عاما، ولا تعميما يطال جميع الروايات العراقية التي اتَّخذت من حقبة صدام موضوعاً لها، فهذا ظلم وتعسف لا مسوِّغ له، إنما نحن نتحدث عن السياق المنتج لرواية ناجحة تُكتب عن سلطة قادرة تتحكَّم برقاب برعاياها، وهي قادرة على البطش بالمعارضين لها. نتحدث هنا عن الاختيارات الناجحة، اختيار زمن القصة المناسبة على سبيل المثال، واختيار مكانها، بل حتى نظام السرد وطرائق التمثيل السردي المناسبة؛ فمن غير المعقول أن نقرأ رواية ونجد شخصياتها تصول وتتجول متحدية سلطة تملك كل الوسائل للبطش بهم. مثل هذه "الرواية" تفشل في تمثل عالمها، وتكذب باسمه، وتُفقد السرد منطقه وموثوقيته.

[٨٧] إعجام، ص ١١.

[٨٨] ينقل صاحب اللسان عن الأَزهري قوله: "مُساحَقةُ النساءِ لفظ مولَّد" ينظر لسان العرب سحق. بينما يكتب الفيروز آبادي في القاموس المحيط (مادة سحق): "امرأة ساحقة: نعت سوء". ويقول الزمخشري في أساسه: "لعن الله السَّحَّاقات، وقد سحقتها وساحقتها وهما تتساحقان". أساس البلاغة، مادة سحق.

[٨٩] لسان العرب، ... ويُنظر القاموس المحيط، قوله "سُحوقةً، بالضم، كأسحق: السحاب الرقيق.

[٩٠] قول صاحب اللسان: "وقد سَحُق الشيء، بالضم، فهو سَحِيق أي بعيد؛ قال ابن بري: ويقال سَحِيق وأَسْحق؛ قال أبو النجم: تعلو خَنَاذِيذَ البَعيد الأَسْحَقِ وفي الدعاء: سُحْقاً له وبُعْداً، نصبوه على إضمار الفعل غير المستعمل إظهارُه. وسَحَقَه اللهُ وأَسْحَقه الله أي أبعده؛ ومنه قوله: قاذورة تسحق النوى قُدُما وأَسْحَق هو وانْسَحَق: بَعُد. ومكان سَحِيق: بَعِيد: وفي التنزيل: أو تَهْوِي به الريحُ في مكان سَحِيق؛ ويجوز في الشعر ساحِقٌ. وسُحُقٌ ساحِقٌ، على المبالغة، فإن دعوت فالمختار النصب. الأَزهري: لغة أهل الحجاز بُعْدٌ له وسُحْقٌ له، يجعلونه اسماً، والنصبُ على الدعاء عليه يريدون به أَبْعَدَه الله؛ وأَسْحَقَه سُحْقاً وبُعداً وإنه لَبَعِيد سَحِيق. وقال الفراء في قوله فسُحْقاً لأَصحاب السَّعِير: اجتمعوا على التخفيف، ولو قرئت فسُحُقاً كانت لغة حسنة؛ قال الزجاج: فسُحْقاً منصوب على المصدر أَسْحَقَهم الله سُحْقاً أي باعَدَهم من رحمته مُباعَدة. وفي حديث الحوض : فأقول سُحْقاً سُحْقاً أي بُعْداً بُعْداً." لسان العرب، مادة سحق

[٩١] من لطيف ما أورده صاحب اللسان في الفعل (أرقب) قوله: "وفي الحديث: ارْقُبُوا مُحَمَّداً في أَهل بيته أَي احفَظُوه فيهم". وقوله أيضا: "قال: بالجِدِّ حيثُ ارْتَقَبَتْ مَعْزاؤُه أَي أَشْرَفَتْ؛ الجِدُّ هنا: الجَدَدُ من الأَرض.". وقوله: "الرُّقْبى: أَن يُعْطِيَ الإِنسانُ لإِنسانٍ داراً أَو أَرْضاً، فأَيُّهما ماتَ، رَجَعَ ذلك المالُ إِلى وَرَثَتِهِ؛ وهي من المُراقَبَة، سُمِّيَتْ بذلك لأَن كلَّ واحدٍ منهما يُراقِبُ مَوْتَ صاحبِه. وقيل:

الرُّقْبَـى: أَن تَجْعَلَ المَنْزِلَ لفُلانٍ يَسْكُنُه، فإن ماتَ، سكَنه فلانٌ، فكلُّ واحدٍ منهما يَرْقُب مَوْتَ صاحبِه. وقد أَرْقَبه الرُّقْبَـى، وقال اللحياني: أَرْقَبَه الدارَ: جَعَلَها لَه رُقْبَـى، ولِعَقبِه بعده بمنزلةِ الوقفِ. وفي الصحاح: أَرْقَبْتُه داراً أَو أَرضاً إذا أَعطيتَه إياها فكانت للباقي مِنْكُما؛ وقُلْتَ: إن مُتُّ قَبْلَك، فهي لك، وإن مُتَّ قَبْلِي، فهي لِي؛ والاسمُ الرُّقْبى. وفي حديث النبي، صلى اللّه عليه وسلم، في العُمْرَى والرُّقْبَـى: انها لمن أُعْمِرَها، ولمن أُرْقِبَها، ولوَرَثَتِهما من بعدِهما". وكل هذه الاستعمال تُفيد معنى الترقُّب والترصُّد والتوقع. لسان العرب، مادة رقب... وينظر أيضاً: أساس البلاغة، مادة رقب.

(٩٢) ثمة أخطاء طباعية متعدِّدة في طبعة (الجمل)، منها ما يرد هنا (الساعة الويسرية) والأصح (السويسرية). وفي صفحة (١٠٦) يرد قوله: (يجب أن يكزنزا)، والأصح: (يجب أن يكونوا). وفي صفحة (١٠٨) يرد قوله: (كانت الفمرة..)، والأصح: (كانت الفكرة..). فلا أخطاء في طبعة دار الآداب، سوى أنهم أسقطوا هوامش المصحِّح.

(٩٣) اعجام، ص ١٧.

(٩٤) إعجام، ص ٧٤.

(٩٥) وردت خاتمة لثلاث فقرات في المخطوطة، يُنظر إعجام، ص ١٩، ٧١، ١٠٨.

(٩٦) وردت مرتين في المخطوطة، ص ٢٣،٤٢، ٥٩.

(٩٧) وردت ثلاث مرات في المخطوطة، ص ٥٦، ٧٤، ٩٨.

(٩٨) وردت مرة واحدة في الفقرة الأخيرة من المخطوطة، ص ١٢٠.

(٩٩) إعجام، ص ١٧.

(١٠٠) م. ن. ص ١٧ – ١٩.

(١٠١) م. ن. ص ٩٨ – ١٠٨.

(١٠٢) م. ن. ص ١٠٨ – ١١٩.

(١٠٣) م. ن. ص ١١٩ – ١٢٤.

(١٠٤) م. ن. ص ١٤.

(١٠٥) م. ن. ص ١٢٥.

(١٠٦) م. ن. ص ١١

(١٠٧) م. ن. ص ٤٢

(١٠٨) م. ن. ص ٩٩

(١٠٩) م. ن. ص ٢١

(١١٠) م. ن. ص ٢٣

(١١١) م. ن. ص ٩٩

(١١٢) ينظر سياسة مابعد الحداثية، ص ٢٠٥ وما بعدها.

(١١٣) السخرية الروائية: محكي تنسيب الحقائق واتساع المفارقات (رواية ذات لصنع الله إبراهيم)، رشيد طلال، مجلة تبيُّن، مجلد ٦، ع ٢٣، شتاء ٢٠١٨، ص ٨.

(١١٤) إعجام، ص ١٤.

(١١٥) إعجام، ١١٢ – ١١٣.

(١١٦) م. ن. ص ١١٦

(١١٧) م. ن. ص ٥٦

(١١٨) م. ن. ص ١٠٤.

[١١٩] م. ن. ص ١٠٥.
[١٢٠] م. ن. ص ١٠٥.
[١٢١] م. ن. ص ١٠١.

المصادر

١. أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة، السرد العراقي الحديث أنموذجا، د. باسم صالح حميد ونادية غضبان محمد، مجلة كلية التربية الأساسية، مج ١٩، العدد التاسع والسبعون.
٢. الأرسي، سلام إبراهيم، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.
٣. أساس البلاغة، جارالله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، قراءة وضبط وشرح د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
٤. إعجام، سنان أنطون، طبعة دار الجمل "بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٣.
٥. أفول الأصنام، فريدريك نيتشه، ترجمة حسَّان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩٦.
٦. آليات الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، دار حوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩.
٧. تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ميشيل فوكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط ١، ٢٠٠٦.
٨. تاريخ الفلسفة، المجلد السابع (من فتشه إلى نيتشه)، فردريك كوبلستون، إمام عبد الفتاح إمام ومحمود سيد أحمد، ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦
٩. تاريخ الفلسفة، المجلد السادس، الفلسفة الحديثة من عصر التنوير في فرنسا إلى كانط، فردريك كوبلستون ترجمة حبيب الشاروني ومحمود سيد أحمد، ط١، ٢٠١٠
١٠. تحريات كلب، فرانز كافكا، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتدقيق عاطف حسين، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٥.
١١. تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، برندا مارشال، ترجمة وتقديم السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
١٢. التلصص، صُنع الله إبراهيم، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٢، ٢٠١٤.
١٣. ثقافة العنف في العراق، سلام عبود، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا، ط١، ٢٠٠٢.
١٤. جريدة الجمهورية، ع ٧١٣٦، السبت، نيسان ١٩٨٩ – ٢٥ شعبان ١٤٠٩.
١٥. جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة باحثين، ترجمة أماني ابو رحمة دار نينوى الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠.

١٦. جنيالوجيا المعرفة، ميشيل فوكو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨.
١٧. جينالوجيا الدين، الضبط وأسباب القوة في المسيحية والإسلام، طلال أسد، ترجمة محمد عصفور، مراجعة مشير عون، دار المدار الإسلامي، ط١، ٢٠١٧.
١٨. حاشية على اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الويزي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
١٩. حدود حرية التعبير، تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات، د. مارينا ستاغ، ترجمة طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
٢٠. حرب الكلب الثانية، إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
٢١. حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٧.
٢٢. الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كليطو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٢٣. الخيال الرمزي، جيلبير دوران، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.
٢٤. الدور العام للكتاب والمثقفين، إدوارد سعيد، مجلة الكرمل، ع ٦٨، صيف ٢٠٠١.
٢٥. الذاكرة المضادة في روايات منتصر القفاس وأحمد زين، لؤي حمزة عباس، م نزوى، ع ٦١، ٢٠١٠.
٢٦. الذاكرة والذاكرة المضادة: نهاية النصب التذكارية في ألمانيا، جيمس ي. يونغ، ترجمة صالح الرزوق، جريدة العراقية، سدني – استراليا. وقد نشر البحث بخمس حلقات: عدد ٦٤٦ تاريخ ٩ أيار ٢٠١٨، وعدد ٦٥٥ تاريخ ١١ تموز ٢٠١٨، وعدد٦٥٦ تاريخ ١٨ تموز ٢٠١٨، وعدد ٦٥٧ تاريخ ٢٥. تموز ٢٠١٨، وعدد ٦٥٨ تاريخ ١ آب ٢٠١٨.
٢٧. الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
٢٨. رحلات داخل الفلسفة الغربية، جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٢٩. الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، رنا عبد الحميد سلمان الضمور، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا/ جامعة موته، عمان – الأردن، ٢٠٠٩.
٣٠. الزيني بركات، جمال الغيطاني، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
٣١. السخرية الروائية: محكي تنسيب الحقائق واتساع المفارقات (رواية ذات لصنع الله إبراهيم)، رشيد طلال، مجلة تبيُّن، مجلد ٦، ع ٢٣، شتاء ٢٠١٨.
٣٢. سرد الذاكرة المضادَّة في أدب ألمانيا واليابان، فلاح رحيم، موقع الحوار المتمدن على هذا الرابط:

http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=٣٧٢٩٤٢&r=

٣٣. السرديات المضادة: بحث في طبيعة التحولات الثقافية، د. معن الطائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠١٤.

٣٤. سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩.

٣٥. عو، الجنرال لا ينسى كلابه!، إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط٣، بلا تاريخ.

٣٦. الفلسفة في العصر المأساوي، فريدريك نيتشه، تعريب د. سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

٣٧. في جينيالوجيا الأخلاق، فريدريتتش نيتشه، ترجمه وقدَّم له فتحي المسكيني، مراجعة محمد محجوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ط١، ٢٠١٠.

٣٨. القاموس المحيط، العلَّامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.

٣٩. القوقعة، يوميات متلصص، مصطفى خليفة، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠١٢.

٤٠. الكلب الأبلق عند حافة البحر، جنكيز ايتماتوف، ترجمة عاطف ابو جمرة، العربي للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨.

٤١. لسان العرب، محمد بن كرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي "المُتوفى ٧١١"، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤١٤هـ.

٤٢. اللص والكلاب، نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، ، ط٣، ١٩٦٤.

٤٣. اللغة المُقنَّعة، المواجهات الرمزية بين النص والسلطة، د. ناظم عودة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨.

٤٤. ما وراء السرد – ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥.

٤٥. المبنى الميتا – سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

٤٦. محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، هايدن وايت، ترجمة نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط١، ٢٠١٧..

٤٧. مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠.

٤٨. مذكرات كلب عراقي، عبد الهادي سعدون، ثقافة للنشر والتوزيع، ابو ظبي – بيروت، ط١، ٢٠١٢.

٤٩. المراقبة السائلة، زيجمونت باومان وديفيد ليون، ترجمة حجاج ابو جبر، تقديم هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٧.

٥٠. معبد أنامل الحرير، إبراهيم فرغلي، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، الجزائر – بيروت، ط١، ٢٠١٥.
٥١. المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الدكتور جواد علي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ج٨، ط٢، ١٩٩٣.
٥٢. مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠.
٥٣. مفهوم العتبة: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.
٥٤. مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة متبوع بأسِّس ميتافيزيقا الأخلاق، كانط، ترجمة نازلي إسماعيل حسين، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩١
٥٥. النص الرقابي... حين تكون الرقابة مفتاحاً للقراءة، سعد البازعي، موقع الأوان الإلكتروني، ديسمبر ٨، ٢٠١٣.
https://www.alawan.org/٢٠١٣/١٢/٠٨/%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٩%٨٦%D٨%B٥-%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%B١%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٨%A٨%D٩%٨A-%D٨%AD%D٩%٨A%D٩%٨٦-%D٨%AA%D٩%٨٣%D٩%٨٨%D٩%٨٦-%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%B١%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٨%A٨%D٨%A٩-%D٩%٨٥%D٩%٨١%D٨%AA%D٨%A٧%D٨%AD%D٨%A٧/
٥٦. نيتشه وسياسة الفلسفة، محمد أندلسي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦.
٥٧. نيتشه، د. فؤاد زكريا، دار المعارف بمصر، ط٢، بلا تاريخ
٥٨. هذا هو الإنسان، فرديريش نيتشه، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بلا تاريخ.
٥٩. الهؤلاء، مجيد طوبيا، مكتبة غريب، القاهرة، بلا تاريخ.
٦٠. الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة احمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
٦١. ينابيع اللغة الأولى، مقدَّمة إلى الأدب العربي منذ أقدم عصوره حتى حقبة الحيرة التأسيسيَّة، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٦.