هدم البنى المتعالية
في رواية مابعدالحداثة في العراق

الاستاذ المساعد الدكتور

هيام عبدزيد عطية

جامعة القادسية / كلية الآداب

الملخص

أفادت الرواية العراقية من تحولات ما بعد الحداثة ولا سيما هدم البنى الثابتة وخلخلة الحمولات الدلالية الميتافيزيقية، ولا يعني هذا الأمر بالضرورة التزام الرواية في العراق بكل تلك التحولات دفعة واحدة، إنما يعني أنها أفادت منها في مجافاة النمطية، وكسر الرتابة في بنائها النصي، مع ميل واضح لتقنية من دون أخرى في النص الواحد. فالرواية في العراق وإن أخذت ما بعد الحداثة بجلابيبها مرغمة، إلا أنها ما زالت تتكئ في بعض جوانبها الفنية على إرثها السابق ورصيدها التاريخي.

وقد تجلى هذا الهدم في ثلاثة محاور: أولها الهوية التي مستها زعزعة معيارية أخذت الذات تنظر فيها إلى نفسها بشكل مغاير، وثانيها الجسد الذي انفتحت فيه الرواية وبعض من الروائيات على الصراحة اللافتة، لتحقيق لحظة الحضور في الغياب، ذلك بأنها تخلق حيوات الشخصيات وتبني جسور المعاني وتهب الدالات مدلولاتها، وثالثها التاريخ الذي هدمه الروائيون ليبنون التاريخاني، فروائيو ما بعد الحداثة لا يعنون بالحقيقة قدر عنايتهم بالسلوك، وتلك هي التاريخانية.

Abstract

According to the Iraqi novel shifts postmodern particularly the demolition of fixed structures and loosening payloads Remember metaphysical. it does not mean that this is necessarily the commitment of the novel in Iraq with all these changes at once. but it means that they reported them in the shunned stereotypes. and break the monotony in the construction of the text. with a flair Clear technique without the other in a single text. The novel in Iraq and that took a postmodern Bgelabebha forced. but they still lean in some technical aspects of the legacy of the former and the historical balance.

This demolition has been demonstrated in three axes: the first identity that touched destabilize the standard self took the consideration of the same in a different way. and the second is the body in which the novel opened and many of the novelists on openness sign. to achieve an instant presence in the absence. so that it creates the lives of the characters and build bridges meanings blowing their meanings and functions. and the third date on which novelists torn down to build Altarikhany. Froaiao postmodernism does not mean as much as the truth conduct their care. and that is the Historicism

مُدخل:

اطردت التغيرات التي مست الأدب – بوصفه واقعة ثقافية – مع التغيرات التي مست حياة الإنسان وواقعه المعاصر، فقد مُنيت حياة الفرد وثوابته القيميّة ببعض النكبات، وتعرضت كبرى ركائزه لنوع من التشوّه أو الخلخلة على أحسن الفروض، وقد اتسم هذا التغير بعدم الثبات أو الاستقرار، إذ لا نراه يمس جزئية من جزئيات الحياة من دون أن يمتد تأثيره لباقي الوقائع المعيشة؛ وغاية الأمر تحقيق مكاسب مأمولة للطابع التقني وللمعرفة الوصفية الاختبارية، التي هي مرتكز الحياة المعاصرة، ما يشي بسيادة أصناف معرفية متباينة ومفارقة لأشكال الوعي السائدة والمهيمنة، فهي إرهاصات معرفية لعهد أطلق عليه (ما بعد الحداثة).

أن ما بعد الحداثة «تنكر المركز والمرجعية وترفض أن تعطي للتأريخ أي معنى، أو أن تعطي للإنسان أية قيمة أو مركزية أو إطلاق، وتسقط كل الآيديولوجيات –عصر ما بعد الآيديولوجيات– وتنكر التاريخ –عصر نهاية التاريخ –، وتنكر الإنسان – عصر ما بعد الإنسان –، والعالم حسب هذ الرؤيا يفتقر إلى المركز، فكل الأمور مادية، وكل الأمور متساوية، وكل الأمور نسبية. فهو عالم في حالة سيولة كاملة...فيختفي المعنى وتختفي الحدود والهوية والمسؤولية»[1]، فإنها بذلك تلغي التأريخ والهوية والقيم الإنسانية القارّة بوصفها بنى متعالية، مع علمنا أن المتعالي ليس هو الإله في التعبير النيتشوي، إنما هي صيغة شاملة تدمر كل الأوهام والقيم العليا للثقافة التقليدية والحديثة، كما تعني نبذ الميتافيزيقيا وكشف الأقنعة عن

العمق الأخلاقي للعالم الحديث، مثلما تعني إرادة التجاوز للذات والتعالي عليها[2].

ولقد قامت نظرية ما بعد الحداثة الأدبية على ركيزتين: الأولى: مجاوزة الميتافيزيقيا والقضاء على سلطة العقل كما وردت في كتابات سقراط وديكارت مرورا بهيجل وكانت، وصولا إلى نيتشة الذي أفاد من طروحات هيغل في اللاتدين، وشوبنهاورد في الدفاع عن التأريخ والنظام الاجتماعي الرأسمالي، ودارون في السعي وراء الظواهر المادية والتطاحن، وسيادة قانون الغاب الذي يأكل القوي فيه الضعيف، واتساع الاستهلاك والطبقية التي تجعل العالم فوقيا وتحتيا، كما أفادت تلك النظرية، وأعني ما بعد الحداثة، من الماركسية في البغي والاعتداء وعدم احترام الإنسان وتمجيد النوازع والأهواء[3].

أما الركيزة الأخرى فتتمثل في تجسيد ذلك التحول بهيأة تقانات فنية مسّت صميم الأدب، فكانت المفارقة والتهكم وما وراء القص التاريخي والتناص وتخريب الاتفاقات السردية مع الانفتاح الأجناسي وتقنيات الكولاج والإباحية الجنسية وإعادة النظر في السرديات الكبرى وهدم القيم الفنية الثابتة، هوية الوقائع الأدبية الجديدة[4].

وإذا ما تتبعنا أهم البنى التي كسر الروائي العراقي حصانتها وهشم معياريتها، فإننا سنجد أنها تتمركز في ثلاثة محاور هي الهوية والجسد والتاريخ:

المبحث الأول

هدم الهوية بوصفها ذاتا متعالية

يؤكد علم النفس على أن الطفل في سني حياته الأولى «ليس ذاتا موحدة تجابه وضعا راسخا وترغب فيه، إنما حقل من القوة معقد وواسع الحيلة، تكون الذات (الطفل نفسه) واقعة في شراكه ومشتتة، وليس لها فيه بعدُ أيُّ مركز للهوية، والحدود بينها وبين العالم الخارجي ليست محددة»[5]. ولربما ظل الطفل بسبب من تجارب الطفولة القاسية أسير أناه المشتتة، ولربما خرج عنها ليقيم أنا جديدة تمتزج فيها الذات بذوات الآخرين، فحقيقة تشكل الأنا ليست متاحة، ولا يمكن تلمس خيوط فرادتها، إذ تندمج الذات مع الوقائع إلى الحد الذي يدفعنا أحيانا إلى أن «نسيء تمييز الهوية الخاصة فنراها كاملة وثابتة، ونسيء تمييز الواقع بوصفه شيئا لا يقبل التبدل، ونبقى في قبضة الآيديولوجيا، حسب مصطلح ألتوسير، مشاكلين للواقع الاجتماعي بوصفه طبيعيا بدلا من أن نتساءل -نقديا- كيف تم بناؤه وبناؤنا؟ وإنه من الممكن تحويلهما»[6].

والرواية العراقية في اشتغالها على محور الهوية بإزاء توجهين؛ يتعلق الأول منهما بالحدث أما الآخر فإنه متعلق بالسرد. ففي التوجه الأول عمد كثير من الروائيين من خلال بنية حدث رافضة لمعتقدات سائدة إلى كسر الميتافيزيقيا الدينية وقداسة الأعراف المجتمعية، التي تمثل جزءا مهما من تشكيل الهوية، فبعضهم لم يعترف بسلطة المقدس بعدما آل إليه حالهم مما خلفته الحروب من انكسارات وهزائم نفسية، اضطرتهم إلى حياة

النفي والشتات، التي اختارها كثير من الروائيين والتي فرضت عليهم العزلة وضيق العلاقات الاجتماعية وآليتها الرتيبة، الأمر الذي أصبح جزءا مهيمنا من وعيهم الفني وصناعة الحدث.

وقد دعا هذا الأمر بعضهم الآخر إلى أن تكون الكوميديا المظلمة ومفهوم العبث -كما تأسسا في وعي صموئيل بكيت ويوجين يونسكو وألبير كامو الذين تأثروا بهم - نفيا لأي اعتبار ديني، فما عاد الروائيون يحتكمون إلى سلطة الغيبي أو يتكلون عليها، وهؤلاء يجدون أن الهوية الحقيقية هي الإنسانية (humanity)، التي لا تتغير ولا تتبدل، وهي سمة يشترك فيها العقلاء ممن يحاولون الحفاظ على وجودهم الجسدي والروحي، فالهوية الحق هي الوطن خالصا من كل دين أو مذهب أو لغة، وتلك ثيمة أخذت تطغي على كثير من مفاصل روايات ما بعد الحداثة.

إن الرواية العراقية -ولا سيما رواية المنفى -لم تستطع الإبقاء على سماتها الثقافية، إنما اندمجت في الأسس المتعينة داخل المنفى، ذلك بأن كتابها قد تعرضوا للاستبداد الثقافي الذي تمارسه الدول الكبرى على المغتربين والمهاجرين، الذين يعدون مواطنين من الدرجة الثالثة؛ من أجل هذا تلجأ الذات إلى الاختزال التاريخي بوصفه نوعا من الهرب والنسيان[7]. ولم تشذ البلدان العربية التي اختيرت أماكن للنفي من ذلك، فالذات العراقية لم تشعر بالانتماء هناك، إذ ينشأ ما يسمى ب(الأقليات العرقية والدينية) وهي متحققة في البلدان العربية؛ ذلك بأنها تمارس رفع شعارات قومية زائفة، إذ يظل العامل الاقتصادي الهوية الإضافية التي يتم تشخيص أثرها المهيمن في كل العالم دون استثناء[8].

هذا الأمر لم يترك للذات العراقية المرسومة داخل العالم الروائي بدا من أن تحاول أن تكون في بعض الأحايين ذاتا (كوزموبوليتانية Cos-mopolitanism)، أي ذاتا عالمية أو كونية، أو ذات انتماء أوسع على حد تعبير إدوارد سعيد، هذه الذات هي التي كان الروائي علي بدر يطمح إلى تشكيل وجودها في بعض نصوصه الروائية ولا سيما رواية حارس التبغ[9]، التي مارس البطل فيها كتابة الرسائل إلى زوجه (فريدة) التي تركها في إسرائيل، وقد ضمن هذه الرسائل مزيجا من الأحداث اليومية الشخصية والسياسية الدائرة، وبنوع من التسجيلية أو السيرة الذاتية «كتب لفريدة أن رسامة شابة قد تعرف عليها حديثا...»[10]، و«كتب إلى فريدة: لم أكن أعرف وأنا أجلس خلف الشوفير عن شخصيتي الجديدة أي شيء، هل أنا مطلوب هنا لأسباب سياسية، هل هنالك جريمة تنتظرني....»[11]، وأيضا «كتب بعد سنوات إلى فريدة:..كل شيء مر بسرعة كبيرة.. صدام تمسك بالكويت وجاءت طائرات الحلفاء لتهدم بغداد برمتها، لم تبق على جسر أو شارع أو مصنع...»[12].

إن الهوية الحقيقية هنا هي الكتابة بوصفها - على وفق دريدا - آخر الحصون المنيعة أمام الهدم، فلوغوس الوجود هو الفكر الذي يطيع صوت الوجود، وهو يتجلى بالأصالة في أية لغة مكونة من كلمات، فمعنى الوجود ليس شيئا خارجا عن اللغة، وهو مرتبط ببساطة الكلمة التي لا تختزل، فمع الكتابة ينمحي حضور مدلول متعال ويدمر نفسه بأن يطرح للرؤية فكرة العلامة ذاتها ببقائه قابلا

للقراءة، فاللغة المكتوبة تقوم بتثبيت تعاقدات توحد بدورها تعاقدات أخرى[13]؛ من أجل هذا بلغت الرسائل الموجهة إلى فريدة من الكثرة الغاية[14]، ومن أجل هذا دوّن البطل فيها كل ما مر به من أحداث ورؤى ومعتقدات، فهوية الرجل الحقيقية هنا في الرسائل فيما دونه وفي مَن قرأ، ولقد بث حياته كلها في تلك (الخطاطات) فهي هو مكتوبا على الورق، ولولا أنه كان يرى نفسه في فريدة تلك لما كتب لها حرفا واحدا، بمعنى إن وجوده الإنساني وهويته الأصيلة تكمنان في الاتصال مع الآخر الذي يركن إليه ويتقبله ويقرأ الدال الكتابي قراءة اندماج، أو هي (الهجنة) التي تحدث عنها هومي بابا، إذ ليس من الضروري الإبقاء على الهوية الأصل، إنما يحق لنا أن ندخل في الشقوق ونصنع ذواتا أخرى متلائمة مع المحيط، وتلك هي الذات التي تستطيع الاندماج أو الاندراج مع الآخر المفارق أو المباين، فثمة تواجه وتبادل متواصلان تؤدى فيهما الهوية الثقافية أداء، في زمن الحاضر، وفي فضاء حدّي، هو موقع هجين يترك للاختلاف الثقافي أن يبرز وينتجمعارف ومعاني جديدة، ويمكّن من بناء موضوع سياسي جديد يغرب توقعاتنا ومعرفتنا المعهودتين، لذلك يرفض المفاهيم التي تضفي على الهوية والذات طابعا جوهريا ويهتم بالمعطيات التي تجعل الهوية لا تنقطع عن التحقق وإلى غي مدى تكون منزوعة المركزية[15].

لقد آمن بدر باليهود، ودافع عنهم وعن رحلتهم إلى فلسطين، فالبطل يظل يرنو إلى عالم فريدة الجديد (إسرائيل)، ذلك العالم الذي استقبله بخيره وشره، وما عودة ولده إليه في نهاية المطاف إلا دليل على ما يمده العالم المتحضر من جسور صلة للعوالم الأخرى، التي هي بطبيعة الحال أقل شأنا منه، وتلك هي جدلية التحول من المركز إلى الهامش.

إن للهوية علاقة صميمة بالمكان، بوصفه عامل جذب أو طرد، وما يخلفه من أثر على الهوية (ضيقا أو سعة)، فغربة المكان والوحدة تخلقان أزمة وتستدعيان المنفى الداخلي والعكس صحيح، ذلك بأن الهوية صيرورة قيد التشكل، وعليه فإن كثيرا من أبطال روايات المنفى انكفؤوا إلى دخيلاتهم؛ يستعيدون ذكرياتهم ويعيشون ماضيهم عدة مرات، وليس الأمر حبا بالجذور ورغبة في تأكيد حميمية العلاقة بالوطن البعيد، قدر ما هي محاولة للإبقاء على الذات، فإن تتنازل الذات عن ماضيها يعني أنها تبدأ من جديد، وأن تخسر رصيدها التاريخي، فالمسألة دفاع عن الوجود والقيمة الاعتبارية التي يحققها الانتماء.

من أجل هذا عمد الروائي العراقي في خلف السدة[16]، إلى الإيغال في وصف الممارسات اليومية لشخصيات روايته: سلمان اليونس وزوجه مكية الحسن والسيد جار الله وسوادي حميد وعبد الحسن وحليمة وعلي وسواهم، في رواية أضاءت جانبا من تاريخ الشعبي والمسكوت عنه «في ذلك الصيف البعيد وصلت المجموعة الأولى من المهاجرين الذين تركوا أرياف الجنوب وأهواره وقدموا إلى المدينة حالمين بحياة جديدة...»[17]، وحينما لجأت إلى الشخصيات الهامشية والبسيطة«حين اكتشف إخوتها غيابها صمموا على العثور عليها. بحثوا عنها في المدن والقرى والبساتين. سألوا عنها في كل مكان حتى

اهتدوا إلى بيتها... تسلل أحدهم إلى الكوخ وسحب الفتاة النائمة من ظفائرها»[18]، أو حينما أوغلت في كشف عورات الواقع وشظف العيش «كان العمل في معامل الطابوق شاقا ومرهقا إلى الحد الذي يفنى معه الجسد سنة بعد سنة، ويتضاءل شيئا فشيئا حتى يتحول إلى تراب»[19]، أو حينما كشف عن العقائد والممارسات الطقوسية «في صباح العاشر من محرم من ذلك العام أخذت مكية الحسن ابنها علي لرؤية وقائع تشبيه كربلاء، ولاختيار الميدان، وفاء للنذر الذي قطعته على نفسها»[20]، فالشخصيات مختصرة الأبعاد، أحادية المسار، وممارساتها الشعبية البسيطة، التي هي عند بعضهم قرين الجهل والبلادة وضعف الحيلة ونفاد الصبر، هي في حقيقة الأمر ليست كذلك، ذلك بأن الرواية هنا بصدد قلب الأنساق الفكرية، وهدم البنى المجتمعية المتعالية، وإعادة رسم السوسيولوجيا من منطلق الوجود الفردي.

غاية الأمر أن الحرية الإنسانية لا تتحقق في المجتمعات الصناعية والرأسمالية التي تتزعم المد التقني والمعلوماتي، إنما تتحقق بممارسة الوجود الإنساني بأدق تفصيلاته اليومية المعيشة، وتحقيق الرغبات المتواضعة، وتعزيز الأنا غير المتكلفة (الفطرية)، من خلال الانخراط في سلوكات غير عقلائية، وغير خاضعة للتقنين؛ فالمجتمعات الغربية – وإن بدت فاعلة في صناعة الحضارة الإنسانية – لطالما أخفقت في تحقيق السعادة المأمولة، التي يمكن تلمسها في السلوكات الشعبية «عبق البيت بالعطور والألوان والثياب والحلي عندما قدمت فتيات الجوار، وامتلأ بهمس الأجساد التي كتمت رغبتها بانتظار ليلة الدخلة، أحطن بحليمة التي جلست أمام مرآة مؤطرة، سرحن لها شعرها الطويل بمشط خشبي مبلل بالقرنفل والمسك، وزين أذنيها بأقراط ذهبية، وأنفها بخاتم فضي ،...فاهتزت الأصوات بالغناء والزغاريد»[21]، «تبادلوا النظر إلى بعضهم كأنهم يدفعون والدهم إلى المبادرة. أدرك الأب ذلك فتناول صينية الشاي وراح ينقر عليها بأصابعه الغليظة الخشنة، فاهتز الأبناء مشجعين. أعطى الأب إشارة البدء، فانطلق صوت الابن الأكبر يتردد في أرجاء الحوش: عجزت من شيل هدمي ما لمتني...الخ»[22].

وعلى الرغم مما أشرنا إليه من لذاذة العودة الروائية إلى الشعبي والعامي، فإن الشعبي غالبا ما يحسب عند غير العرب على البيئة، إذ تتحق هنا مقولة الإستشراق في العربي وطباعه الجافية الخشنة وضرورة ترويضه، وتهذيب سلوكه القائم على الكسل والشهوة والتعصب؛ ذلك بأن الديانة والعرق لا تلغيان العادات الشرقية المكتسبة، فكأن المكان ضربة لازب ألصقت بالإنسان أسواءها، الأمر الذي دعا بدرا إلى التقاط تلك الظواهر وإعادة نسجها في متنه الحكائي «ما أن هبطت الطائرات صاحوا شالوم حبير، غير أن الأشكناز لم يجيبوهم ورشوهم بالدي تي تي، لكي لا ينقلوا إلى أرض الميعاد ميكروبات العراق ثم شحنوهم بلوريات البهائم، ووقفا في طابور التطعيم الصحي وفي طابور الطعام، للحصول على نصف بيضة مسلوقة، وخمس حبات زيتون، وهناك على يوسف أن يتعلم الوقوف في طوابير الماء وبيت الخلاء والخبز...»[23]، فاليهودي العربي –مع تميزه عن باقي العرب الذين عاش معهم ردحا من حياته – إلا

أنه أخذ منهم ما لا يتوافق مع الطبيعة الحضارية للمجتمعات اليهودية، فالمجتمعات العربية – على حد زعمهم – تبقى تعاني من بدائية وتلقائية ممجوجتين، ومما لا شك فيه والحال هذه أن فارقا كبيرا سيظهر بين الشعوب المتحضرة التي تقنن حياتها وتعتمد النظام وبين سواها ممن لم يمارس تلك الإمكانات، ولقد أشار ليفي شترواس في مداریاته الحزينة إلى أن غياب الجسور الإنسانية يمنع المعرفة، على الرغم من تحرره في كتابه ذاك من دعاوى العرق والجنس وسلطة القوة، ويدافع عن التنوع الإنساني وضرورة الحفاظ عليه، وتصوره هذا ينكر بداهة معتقدات المراتب البشرية، ويقول بثقافات إنسانية متساوية تختلف ولا تتنافى وتتباين ولا تتناكر، وتتحاور ولا يمحو بعضها بعضا، ما يعني أن التباين والاختلاف تمثيل للكينونة والهوية وليس نقصا أو خلة معيبة[24].

وكثيرا ما حققت الذات الروائية وجودها بانتمائها المكاني والوطني، لا سيما وأن المكان أخذ يقيم فيهم ولا يقيمون فيه، وأن العوامل الاجتماعية التي تغيرت قد جلبت على الشخصية هاجس العودة إلى الذاكرة والتمسك بها، ما نجده في روايات من مثل (غايب) لبتول الخضيري و(المحبوبات) لعالية ممدوح و(سواقي القلوب) لأنعام كجه جي و(عقيق النوارس) للميس كاظم و(التوأم المفقود) لسليم مطر.؛ ومرد ذلك لعاملين: الأول انحسار الخيال الروائي؛ إذ يلجأ الروائي إلى الذاكرة وما تختزنه من أحداث، يعيد بناءها ليقيم منها حدثا روائيا، وغالبا ما تكون تلك الأحداث مما مر به شخصيا، فيجيء الحدث مختزلا، لا يتغلغل في النسيج المجتمعي التاريخي العراقي.

هذا الأمر يدعونا إلى استحضار التوجه الثاني الذي يشتغل عليه محور الهوية وهو السرد، فالرواية العراقية تكون هنا رواية حدث وليست رواية شخصية (بوليفونية)، بمعنى أن الروائي يلجأ إلى الإخبار وتكديس الأحداث أكثر مما يلجأ إلى الوقفات السايكولوجية، التي تغوص في الوعي الإنساني وتكشف شبكة الأوهام والآمال والآلام التي تنبثق منها سلوكاته، فكأن الروائي وهذه الحال يدون أحداثا ووقائع يخشى أن يطويها النسيان أو تفقدها الذاكرة، متناسيا أن موقعه داخل الرواية يفرض عليه أكثر من ذلك، لأن «أهمية الأنا التي تخبر عن عالم ما تكمن في الموقع الذي تحتله ضمن ما تعرض له، فالتواجد في مركز القصة وليس في محيطها يعد تحديدا مسبقا لطبيعة ما سيروى»[25]، وهنا نرى ساردا يتحاشى –في كثير من الأحيان – رصد الدخيلات النفسية والوقوف عند الصوت الإنساني الباطني وقراءة الوعي، وعوضا عن ذلك هو يلجأ في الأعم الأغلب إلى تقنية الراوي العليم التي تكشف الخفيات وتعلم الكائن وما سيكون وتصادر حق المتلقي في التوقعات وملء الفجوات التي تحتكم عليها تقنيات السرد الأخرى.

أما العامل الآخر فإنه متعلق بكون الذات في الرواية العراقية ذاتا مازوشية تعشق جلادها، وتألف ماضيها البشع، وانتماؤها محاولة رخيصة لتسويغ شهوتها في تعذيب نفسها، فهي لا تحقق وجودها بغير الألم، وهي لا تتقن صناعة المواقف، وتعجز – في أغلب الأحايين – عن القيام بفعل بطولي مفارق، لذا تُبقي على مواقفها المأزومة، نوعا من تضخيم الذات وتأصيل وجودها.

المبحث الثاني

هدم الجسد وبناء النص

يرى سعيد بنكراد «أن الجسد في بعده الإيروسي هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء والتي تكوّن عالم النص الروائي»[26]، ما يعني أنه أداة لإدراك العالم، ذلك بأنه «لا يعد موضوع معرفة ولا أداة معرفية، وإنما هو قوام الوجود، وأن الوعي بالذات وبالعالم لا يمر إلا عبره»[27].

ولأن الجسد موضع اللذة وموضع الألم فكثيرا ما ارتبط السرد به، بوصفه رحلة حدث ودليل استبطانات واعية وغير واعية، ما يدفع الرواية في كثير من مشاهدها إلى استحضاره، بحيث «تتجلى اللغة عن تركيبها العادي لكي تتزين بتركيب يخلط بين اللفظي والبدني، ليقرأ اللفظي انطلاقا من التركيب الذي يقدمه البدني»[28]، فللجسد علاقة بالمعاني وله دلالات، انطلاقا من كونه حاجة بايولوجية تستدعي استجابة سايكولوجية وأنثروبولوجية. من هنا استدعى مفهوم الجسد مفهوم الجنوسة[29]، الذي يستجوب البنى الاجتماعية والثقافية والنفسية المفروضة على الفارق بين الجنسين[30].

لقد أضحى الجسد في الروايات العراقية صيغة مؤكدة لطروحات ميشيل فوكوه في أنه يحقق الذات ويتصدى لنكرانها، وأن العلاقة بين الجنس والسلطة تكشف ممارسة خطاب القوة في صراعه مع خطاب الرغبة، فالقمع والتحريض يعملان ضد اللذة والإثارة، والجسد مستند من مستنداتها؛ لأن ممارسة الجنس ونشاطه انتقلا من الفن الشبقي الذي لا يمتلك أسسا علمية لإشباع اللذة، إلى علم جنس ذي منظومة متكاملة يتعلق بعدد كبير من الخطابات أنتجتها مجموعة أجهزة عاملة في مؤسسات مختلفة[31].

وهذا ما نفترض أن بعض الروائيات العراقيات[32] قد أدركنه بدقة، فكانت أن تنازلت عن فروض الطاعة للممنوع والممتنع، ورَكَزَت بين قيمتين حداثيتين هما كشف المحظور الجسدي أولا، وتشفيره بقيم السياسة وخطاباتها ثانيا، وتلك ثيمات لا يغفلها قرّاء عالية ممدوح مثلا، في روايتيها الغلامة والتشهي.

إن الهدم المعياري الذي أناخ بكلكله على التسريد الجسدي في الرواية العراقية، وانفتاح جملة من الكتابة الأنثوية على الصراحة الجسدية أمران لافتان، فقد أدركت بعض الروائيات العراقيات أن «النظام الاجتماعي الطبقي يحتفي بالبطريريكية والدال المتعالي القضيبي»[33]، وأن المرأة لا تولد امرأة إنما تصبح كذلك لاحقا على حد قول سيمون دي بوفار؛ الأمر الذي يقلل من قيمتها الإنسانية مقارنة بالرجل، ويدعوها إلى إثبات ذاتها الفاعلة والمنفعلة بهتك ستر الحجب المقامة حولها، وبتكثيف الدالّ الجسدي الأنثوي الشاخص، بوصفه قيمة لا يمكن إلغاءها أو تجاوزها، لا سيما وأن بعض الأسماء النسوية العربية كانت قد مهدت السبيل للأمر، حين هشمت المحظور الكتابي، واعتلت سدّة القول، وخرجت عن أسوار التحريم؛ من أمثال نوال السعداوي وفريدة النقاش وأحلام مستغانمي ومليكة مقدم وفاطمة المرنيسي[34] وغيرهن، فمليكة مقدم مثلا وكما يرى بعضهم «امرأة لديها مشكلة ضخمة

مع جسدها لكنها اختارت أن تخضع له بدلا من أن تخضعه، مجسدة بذلك قلق الهوية، أي الطريقة التي يتقبل بها المجتمع منظومته الأخلاقية»[35].

لقد شغل الجسد بال الروائيات بشكل خاص، ما دعا إلى امتزاج لغة الجسد بلغة النص، فقد تكثفت الحمولات الدلالية اللغوية وانمزجت بالجسدي، ف«حين ينكتب الجسد على النص، يتحول إلى ذات نصانية مزودة بالمؤشرات التأويلية التي تسهم في بنائه»[36]، فالمرأة واللغة على حد قول الغذامي «وجودان ثقافيان، منهما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا، وتكون الأنوثة حينئذ فعلا من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي، وكذلك هي فعل من أفعال إعادة المسروق والمستلب»[37].

وهنا لا يصح القطع بتشابه التجارب الروائية النسوية، فلكل منهن شأنها في الكتابة، بيد أنهن يشتركن في الإحساس بمحنة الجسد، بوصفه شفرة مسؤولة عن كثير من المقومات البنائية الهامة في الرواية، وهي على ما يرى فاولرز «شفرات غير أدبية جوهريا بقيم اجتماعية سائدة خارج مؤسسة التخييل النثري... وفي كل الحالات يمكن التسليم على نحو معقول بأن البنيات في النص تعادل أنساق التجربة والقيم المتعالية على الأثر الفردي، وتكون أساسية للجماعة المتولد فيها الأمر»[38].

هذه التجربة في النسوي تكون ذاتية، ولربما تنزاح شيئا ما لتمثل عموم عوالم النساء، ما يدفعنا للاعتقاد بأن ثمة «أسلوبا للكتابة أنثوي نوعا ما... وأن مثل هذه الكتابة نمطية أكثر لدى النساء؛ لأن السيميائي متعلق بجسد الأم على نحو وثيق؛ ولأن ثمة أسبابا تحليلية نفسية معقدة تدعو للاعتقاد بأن النساء يحتفظن بعلاقة أوثق بذلك الجسد قياسا بالرجال»[39]، فالمرأة غالبا ما «تستأنس بعالمها الداخلي حين تناجي ذاتها، بالنظر إلى واقعها، وفق تعانق الداخل بالخارج، معتمدة على الانجذاب الوجداني والعاطفي في ترحال الذوات ومتاهاتها، وعن طريق هذا الزمان تمارس كل التحولات»[40]، وهي بذلك تؤكد أن «الارتحال إلى الجسد، ومحاولة القبض على مكامن السر فيه ديدن السرد النسائي بامتياز..وظاهرة الجسد المصاحبة لجسد النص، تمثل المركزية النازلة بثقلها على الرواية النسائية حيث يبقى السرد فيها موازيا لأهوال الجسد الداخلية»[41].

إن الداخلي في المرأة على وفق الفعل الروائي والتسريد الجسدي هو النص، إذ تمثل الكتابة هنا فعل التحرر الأول وممارسة الأنا، التي لا تشعر معها المرأة بعقدة الخصاء castration com-plex[42]، فما دامت تتعامل مع اللغة التي يتعامل معها الذكوري، وتنشئ النص الذي يتحول إلى دال بطريركي متعال، فأنها بَعدُ تثبت ذاتها بفعل التخييل وكشف العالم، بغض النظر عما تجنح إليه من إيروسية، أومن تحفظ دأبت عليه الميتافيزيقيا والمجتمع، ويكفيها هنا أنها حين تكتب تمثل لحظة الحضور في الغياب، ذلك بأنها تخلق حيوات الشخصيات وتبني جسور المعاني وتهب الدالات مدلولاتها. فالإبداع عند المرأة «فن، والفن التماس الغياب، ومحاولة القبض عليه، فالكتابة السردية من منظور نسائي هي كتابة المحو، أو كتابة الغياب، بمعنى أن المرأة تصبح صانعة للإشارات وقارئة في الوقت نفسه... فكتابة المرأة

هي التي تحولها من موضع المفعول به إلى موضع الفاعل حيث الحركة مع الذات والامتلاء الواعي مع الوجود»[43].

تلك المعادلة في تغييب الذكوري بإعلاء الأنثوي تبدو متباينة من روائية لأخرى، إذ لم يكنَّ على نمط واحد -كحال باقي الروائيات - فبعضهن «تكرس العالم الذكوري وتحافظ على استمراريته، وطرح حقيقة العالم في إعطاء الرجل اليد العليا في تصريف الأمور من وجهة نظر امرأة يجعلها تعيد إنتاج الخطاب الذكوري»[44]، وهي بذلك تحقق الأنا الأنثوية من خلال رسم الواقع الذكي والتحكم بمصائره، ومما يمثل ذلك رواية (سيدات زحل)[45] للطفية الدليمي، التي عدها بعضهم رواية ملحمية رصدت طبيعة المتغيرات في المجتمع العراقي حينما دونت فنياً تأريخ الضحايا والأبرياء والمهمشين والمغدورين، جنباً إلى جنب مع تأريخ الطغاة والقتلة والسفاحين ومجرمي الحروب واللصوص[46]، بضمن روايات أخرى كشفت عن الكوارث والنكبات من تهجير وقتل واختطاف وقصص تجار الحروب وفضائح الساسة الفاسدين وضحايا الاحتقان الطائفي[47].

لقد أثبتت الدليمي في روايتها تلك اندماج الوعي الذكوري المتباين في القيمة الأنثوية للمجتمع، وهي بذلك تهب الرجولة حضورها الفاعل بحضور الأنثوي فيها، فالخروج من عباءة الذكورة واختطاط طريق مغايرة لها يتم بتشخيص العلاقة الحقيقية بينهما، تلك العلاقة التي يغفلها المجتمع ويتجاوزها تكبرا أو جهلا أو قسرا أو باجتماعها سوية، ذلك بأنها وعلى الرغم من تعدد الشخصيات النسوية في روايتها[48]، فإنها تُبقي نساءها في لحظة غياب لا متناهية، فالبطلة حياة البابلية تتوارى خلف شخصية أخرى، ما دعا الرواية إلى أن تتصدر بعبارة «أنا حياة البابلية أم أنني أخرى؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها؟»[49]، وباقي الشخصيات التي ذكرت أسماؤهن لا يثبتن في الرواية بوصفهن شخصيات أصيلة إنما مجموعة داعمة، لا تني تختفي أو يخبو حضورها على افتراض خلفية ملحمية جاءت بها الحرب فأثرت سلبا في الديمومة والبقاء.

وهو الأمر عينه الذي تطبقه الدليمي على رجال روايتها، فهم عابرون في وجودهم الجسدي أو في بعدهم النفسي، فما يلبثون أن ينتقلوا ويتلاشوا «بلد بلا رجال، الحروب التهمت نصفهم، وشرّدت النصف الآخر»[50]، فأخوة البطلة (مهند وماجد وهانئ) أرقام غيبتها الحروب، وعمها الشيخ (قيدار) يذهب ضحية العنف الطائفي في العراق، ومثلهم (حامد الأخرس)، الذي قُطع لسانه لقاء جرأته في الحديث، وغُيّبت معرفته الأكاديمية بلغة قوم احتلوا العراق، ناهيك بعبد الله أخي حامد وحيدر ابن خالة مديحة اللذين قتلا في انتفاضة العام 1991، وحازم زوج حياة الذي فقد عضوه الذكوري تحت التعذيب، فضلا عن الرجل الذي أحبته البطلة وتعلقت به (ناجي الحجالي) «تناءى بين ظلال النخيل وشرر النيازك التي انهمرت على بغداد، حل الفراغ بجسدي، فراغ شاسع له مذاق اليتم، تركني بين الأحلام المتهاوية وظمأ القلب»[51].

ما يدعو إلى القول بأن المرأة والرجل في تلك الرواية يحققان كينونة متلازمة، ولا يمكن أن يكون الرجل من دون المرأة، ولربما تكون هي

هو في لحظة تأريخية عاجلة، ما دامت الحروب وتداعياتها السياسية قد أتت على القيمة الاعتبارية للوطن؛ وعلى رجاله الذين مورس التغييب بحقهم فما عاد بإمكانهم استعادة الوطن. وهنا تكون المرأة ذاتا منشطرة بين أنوثة فقدتها حين فقد الوطن والرجل حضورهما، وبين رجولة مستعارة ترتق بها الفتق الذي حدث في ذاتها وفي عالمها المستباح، مما سببته السياسة والحروب والأزمات «في بغداد ما عدنا نمتلك براهين لإثبات من نكون حقيقة، فالأسماء ما عادت تدل على معنى واحد، كل الأنساب عرضة للطعن، وكل الأعراق ما عادت تدل على معنى أو أحد، وكل الأعراق مرصودة، أسماؤنا وأوراقنا ووثائقنا ومصائرنا»[52].

والرواية لم تغلق فمها عن استكشاف مجاهل العلاقة الجنسية، فقد مارست الدليمي لحظات إعلان صريحة ومموهة في أكثر من مناسبة، فما بين حياة وحازم وحياة وناجي، وما جرى لناهدة وساهرة وسهام في أروقة السجون والتعذيب، ومشاهد أخرى، يعلن الجسد صراخه ورغبة الانفلات من دهاليز السرداب -المكان الأبرز في الرواية- ومن دهاليز التأريخ البشع ومن دهاليز النفس المأزومة بأحلامها وأوهامها. وهكذا تبدو الدليمي راصدة للجسد ومحررة له، وشاهدة على تطوراته وتطورات المؤسستين السياسية والأدبية، اللتين يندمج فيهما فعل الكتابة.

أما بعضهن الآخر وأعني الروائيات ف«مؤسس في دورة كلامية، تقود من أنا مذكر، تؤسس عالمها انطلاقا من أنت مؤنثة، هي البداية والنهاية في كل الأفعال السردية، إن أي إخلال بهذا النظام التلفظي هو إخلال بنظام القيم المبثوثة في النص»[53]، ففي رواية (التشهي)[54]، تتركز البطولة في ثيمة الجنس والجسد بوصفهما الوجود العياني المتحقق للفرد في ممارساته الحياتية، ذلك بأن ملذات الجسد جزء من كينونته وهويته، وإذ يفقد البطل امرأته الأولى التي أحبها (ألف) فذاك لأنه فقد بالأساس جزءاً من ذكورته ووجوده تحت طائلة التعذيب، ما أدى به إلى فقدان هويته، إذ يختار البطل ها هنا المنفى، للعيش بأنا أخرى لا تلتزم قيما ما، وتظل ترتحل في الأجساد مثلما ترتحل في المدن، ومع كل ممارسة فإنها تفقد شيئا من أناها ووجودها، متمثلا بعضوها الذكوري الذي ضاع أخيرا، وما ذاك إلا لأن قيم السياسة التي مارسها الفرد، والبنى السياسية التي آمن بها ليست إلا وعيا ارتجاليا، لا يبلغ الطموح ولا يحقق الوجود «عضوك الكريم تخلّص منك وها أنا لا أمزح معك وأردد على مسامعك، ولن أغير رأيي بوهم أن إحداهن تناديك وما عليك إلا أن تلبي النداء.. كلْ يا صديقي لأنك لا تقوى إلا على هذا، الطعام يُدخل السرور عليك فتستطيع تحمل الأذية والقساوة»[55].

إن الأنثى هنا ليست قيمة جسد مفردة إنما هي وعي إنساني ينتمي إليه الرجل (البطل) ويحقق ذاته به، وخسرانه أزمة وطن يحياها الفرد بكل شحناتها السالبة، ثم يضطر على إثر خسارتها أن يفقد ذاته بعد أن فقد هويته وبلاده -على يد الأمريكان الذين تصفهم الروائية بالشقر- وإيمانه السياسي الذي لا يعني أكثر من حلم كينونة مؤجل، يأمل هو وتأمل هي أن يحققاه يوما ما «من يبالي بغرامنا غيرنا نحن الاثنين بالرغم من انفصالنا وغيابنا الطويلين، وكأن هناك دائما عشر سنوات

بانتظارنا، عشرين أو ثلاثين، بالرغم من القروح والكرب فما عليك إلا البقاء حيا، فهذا وحده يفقأ عين مهند من قبل وعيون الشقر من بعد»[56].

إن كل تمثيل يمتاح عناصره من سجل خاص ينتمي إلى الذكورة أو الأنوثة، ومع الأنوثة نكون أمام صورة مؤنثة للعالم، أي أمام عالم ينضح بكل خصوصيات المؤسسة الأنثوية، وأمام خطاب تخترقه وتتخلله آيديولوجيا جنسانية -ideolo giesexistel واعية أو غير واعية، فعين السارد التي تختفي وراءه من أجل عرض عالم تخييلي، تمتلك في ذاكرتنا ووجداننا صورة مذكرة تتعايش مع كل الصور التي كوناها عن العالم وعن موقعنا داخله[57].

هذا الأمر يدعونا إلى عد ما بثته عالية ممدوح من مشاهد تفصيلية جسدية[58]؛ محاولة لتمثيل ذاتها وذوات أبطالها المأزومة والمشوهة، الذين يرون «الجسد تملأه الشهوة والغضب والجشع والوهم والخوف واليأس والحسد، والنفور مما ينبغي الرغبة فيه، والإقبال على ما يجب النفور منه. الجوع والظمأ والعقم والموت والمرض والحزن وما إليها»[59]، كما يرى بعضهم تلك العلاقة المريرة بين السلطة والجسد وبين القسوة واللذة، ذلك بأن عالية ممدوح تسعى من خلال أبطالها إلى الدمج بين شهوة السياسة والجنس والى نهايتهما الحتمية سوية.

بيد أن الحقيقة الأبلغ التي يمكن رصدها هنا، أنها حين وظفت الجسدي في رواياتها دمجت بين وعيها التقني المنبعث من وعي ثقافي ورغبة في الانعتاق الفني، وبين الاستجابة لضرورات إشهارية داعمة، على اعتبار أن الإشهار ثيمات تواصلية هدفها تحريض الدافع الغريزي الانفعالي للشراء.

ومن هنا يتحقق استهلاك الرواية قرائيا، فما ينفك الجسد على ما يرى -إيفاترسون-أن يكون سلعة استهلاكية يمكن الإفادة منها في الترويج، وبدلا من تقديس الجسد الأنثوي أسهمت الروايات هنا في إباحته واستغلاله، فالمنتج هنا هو الجسد الذي لا يمتلك قيمة قياسا إلى ما تقدمه الفرجة المصاحبة، ما قاد إلى توسيع الهوّة بين المرأة وبين المؤسسات الاجتماعية والثقافية، التي يفترض بها استفزاز الطاقات التأويلية في البحث عن المعاني الغائبة، التي تشكل لحظة الحضور النفسي للجسدي المدان والمنتهك[60].

وما لا يدركه كثير من الروائيين أن الوقفات الجنسية التي تستهلك الجسدي، لا تمتاح عناصرها من الاستراتيجيات الإشهارية الحق، بوصفها فكا للشفرات وقراءة للمؤولات، فما يحدث لا يعدو أن يكون تسخيفا للطرح الجسدي وابتذالا لثيماته الكونية. فالإشهار في حقيقته يعمل وسيطا بين «الغاية التجارية وبين الرغبات الدفينة داخل لا وعي المستهلك ما يحدث تغييرا في طبيعة القوانين التي تحكم الواقع اليومي. فاستنادا إلى عالم الإغراء هذا، ستتراجع الروابط المباشرة مع الواقع لتحل محلها روابط من طبيعة رمزية»[61].

تلك التقنيات تفرض على النص[62] الإشهاري -داخل الرواية أو الإعلان أو أية قطعة فنية - أن يتجنب «اللغة العارية التي تذكر بالنفعي لكي تحتفي بالعالم من خلال ما تقوله لغة ثانية... معاييرها هي معايير الشعر: محسنات بلاغية، استعارات، اللعب بالكلمات، ما يتعلق بتلك العلامات الأبدية ذات البعد المزدوج، فهي تثري اللغة وتمكنها من استيعاب مدلولات ضمنية، وتضع

بين يدي من يستقبلها، قوة التجربة الكلية»[63]، وإذا كانت عالية ممدوح قد أبدعت في صياغة لغتها في رواياتها المحتفية بالجسدي، فإنها قد سقطت في أحبولة العورات المكشوفة والبذاءة الممجوجة وغواية الرغبات.

المبحث الثالث

هدم التأريخ وبناء التاريخاني

تقدم رواية ما بعد الحداثة نفسها بوصفها وهما محكيا، بدلا من تقديم المعرفة القديمة عن العالم، فهي تعنى بمستجدات الأدب منذ النصف الثاني من القرن العشرين، معترضة على الأنماط التقليدية؛ كونها رواية غير نمطية وغير منطقية، بيد أنها تفتح أمام قارئها إمكانية استخلاص الأهمية ومنحها النظام[64].

لقد قلبت تلك الرواية قراءة التاريخ، إذ لم تعد المدونات التاريخية الكبرى أهلا للثقة، ولم تعد الوثيقة التاريخية مصدرا لقراءة الأحداث، فقد أعيد «تفحص كل الإسنادات ليس فقط عن طريق تطبيق المنهجية الوضعية للمؤرخ الحديث، الذي لا يهتم إلا بالمعطيات والأحداث التي يمكن تحديدها بدقة، ويرمي كل ما عداها في ساحة المزيج المعقد الغامض للخرافات والأساطير الشعبية، وإنما العكس»[65]، وهذا العكس يتمثل في قراءة الوقائع قراءة صحيحة تدعم الحقيقة، بعيدا عن فورة الخيال والاستجابة العاطفية في كتابة الأحداث، فكثيرا ما دونت السير والمغازي والأيام على وفق معطيات الأهواء والأوهام، ما يدعو إلى شد الرحال في تلمس مقدار الصدق في التاريخ، في قراءة جديدة علمية هي مواجهة بين التراث والحداثة وما بعد الحداثي أيضا، «كل ذلك بغية معالجة نواقص تاريخ الأفكار الخطي المجرد ومخاطره»[66].

لقد أباحت الرواية ما بعد الحداثية لنفسها تلك المسألة، سيما وأن التاريخ «ينتزع العملية التفسيرية من نسيج السرد ويقيمها كإشكالية مستقلة»[67]، فالرواية ما بعد الحداثية تبدو ذات جرأة سردية في تخطي التاريخ المكتوب، وكتاب تاريخها الخاص، ما يبدو عند كثير من الروائيين العراقيين أمثال علي بدر[68] وشاكر نوري وسليم مطر ومرتضى كزار وسواهم، فقد خرج هؤلاء على هيبة الحدث التاريخي في نفس المؤرخ العربي، بوصفه «مجموعة من الأحداث والوقائع المروية فلا يكون مجالا بين مجالات الواقع الإنساني، متلاحما متماسكا قائما بذاته... بل يراه كمجال مهلهل، متقطع، محتاج إلى موضوعية تضاف إليه من ميدان آخر»[69]، ومن المتفق عليه أن الرواية -التي تريد تحقيق وجودها الفني -إذ تستلهم أحداث التاريخ خلفية عامة، «فإنها بعد تستعين بالمفاصل الكبرى للأحداث، لكنها تتحرر منها في التفاصيل والدوافع والحوافز والتناقضات الجوّانية، لتمنح الشخصيات حق الاندراج في سياق السرد بطريقة جديدة»[70].

ففي رواية مصابيح أورشليم[71] أعاد الروائي النظر في رحلة اليهود إلى فلسطين، كما أعاد رسم الوجه اليهودي الذي صنعته المؤسسات الدينية الثقافية والسياسية، فبدا قبيحا ومغايرا لقيم الخير والعدالة الإنسانية، إذ ما لبث الكاتب أن قرأ تاريخ اليهود في فلسطين قراءة أخرى،

تعنى بالمسكوت عنه والشعبي، وتبعث المهمش إلى الواجهة، فليس اليهود بتلك الهيأة التي صاغتها الصهيونية، ولا هم بذاك القبح التاريخي، الذي يراه مناقضوها.

وهكذا صوّرت الرواية الوجود اليهودي كما لم تفعل المؤسسات الصهيونية، وكسر بدر بها بنية قارّة في الفكر العربي والإسلامي، لطالما قبحت صورة اليهودي ونمطتها، فقد جعل بدر مفاتيح أورشليم بيد اليهود الذين يزينون بيت المقدس بلوحات يحاولون بإبقائها والحفاظ عليها تمثيل الوجه الحضاري الذي يسمح بقبول الآخر وتبني وجهات نظره ومن ثم الحفاظ عليها، قال«ها هي القدس تمنحه صورة أخرى...صورة ثيودور هرتزل بلحيته السوداء... رأى شبابا يرسمون في ساحة حائط المبكى...يرسمون غابات من الألوان على الجدران السميكة المصمتة...صور حياة نابضة، صور متعددة الألوان في شارع أورشليم قبل 1500 عام، لوحة عن الكاردو»[72] كما جعل من وجودهم فيها مرحلة تاريخية أضافت بعدا قيميا للمدينة، فلولا اليهود والحقبة التاريخية المرافقة لهم لما كان لها تلك المنزلة، «وهكذا فالنص مجموعة نصوص، هو طرس لكتابات بين ظهور وإمحاء، لم لا تكون المدينة طرسا، لم لا تكون هي أيضا كتابات بين ظهور وإمحاء هكذا كنت أرى القدس، هي مجموعة من أحداث تاريخية، وحياة وبناء وعوالم يتراكم بعضها على بعض؟»[73].

من هنا اختار علي بدر إدورد سعيد حصرا بطلا في روايته، فقد قرأ بدر سعيدا بدقة، لكنه سخر منه، وأشار إلى أن فكره مناقض لفعله، فكأنه يمتهن الكتابة للربح أو هو من المثقفين الخونة[74]، الذين يقبعون خلف مكاتبهم يحررون أفكارهم من دون فعل يحقق تلك الأفكار. ذلك بأن سعيدا كان قد حقق وجوده الفكري بفضل العالم الغربي وتوجهاته الحضارية وجامعاته، التي تستقبل الآخر وفكره بغض النظر عن جنسيته «كان علاء خليل يحاول وفي كل مرة تذكير أيمن المقدسي بفضل الإمبريالية التي يشتمها... وعن أستاذه إدورد سعيد وهنا يجب أن أذكر بأننا لم نسمع بإدورد سعيد من قبل إلا من خلال أيمن مقدسي...وحتى كتابه الاستشراق لم يثر فينا أي اهتمام، وكان الكتاب موجودا في المكتبات مثله مثل الكتب الأخرى، وهذا الموضوع لم يدخل مركز اهتمامنا»[75].

إن التاريخ ليس «منقى ومجهزا ومستعارا من بطون الكتب والوثائق، إنما هو مزيج من تجارب الشخصيات والأحداث العامة والتحولات في العلاقات الاجتماعية»[76]، وإن روائيي ما بعد الحداثة لم يعنون بالحقيقة قدر عنايتهم بالسلوك، وتلك هي التاريخانية، فالمؤرخ «إذ يؤرخ يعبر ضمنيا عن فلسفة الحياة، لا يتعداها أبدا، هذا هو أساس المذهب التاريخاني، كما نجده عند كروتشة وكولنجوود ومارو وغيرهم، في رأي هؤلاء هي فلسفة المؤرخ إذ يؤرخ، كما أن الوضعانية هي فلسفة العالم إذ يعمل في مخبره»[77]، من هنا يجهد الروائي في بث معرفة عملية، يكون فيها أبطال السرد هم صنّاع التاريخ وهم قراؤه، ولربما يتنازل التاريخ في الرواية عن كثير من استحقاقاته لصالح الفن، أو المعرفة السردية، حين يندمج الخيالي بالوثائقي، وتتوارى الوقائع خلف التقنيات، وتتنازل الأحداث الماثلة للأحداث الافتراضية «فالمطابقة تفضح

مظاهر القصور»[78] كما يرى الدكتور عبد الله إبراهيم، من هنا وصفت مصابيح أورشليم نفسها بأنها«- رواية عن إدورد سعيد...الرواية هي أفضل حرب...كان يعتقد أن أفضل ما يفعله هو إعادة سرد الأساطير لتكذيبها، لتدميرها، لكشف خداعها، لكشف زيفها، التاريخ إنه اختراع، زيف، سرد موهوم، وهو متقطع وليس عملا متسقا»[79].

وفي رواية (امرأة القارورة)[80] للروائي سليم مطر التي وصفها الناقد العراقي فاضل ثامر بأنها رواية تنتمي إلى مخيلة فنتازية بامتياز[81]، تنبعث بطلة الرواية هاجر من قارورة تتماهى مع الحلمي والعجائبي، ذاك بأن «روحها خالدة، وجسدها خالد أيضا، تجدده وترتديه منذ آلاف الأعوام، عندما تختبئ في القارورة تستريح روحها ويغتسل بدنها بمياه الشباب والديمومة، في كل مرة تخرج منها كانت تولد، الموت لم يكن نهايتها، والميلاد لم يكن بدايتها... ما هما إلا نقطتان في دورتها الأزلية، تفني العتيق وتحيى الجديد وتجعل الروح في انسجام أمثل مع الجسد»[82]، وتلك السمات التي أضفاها الروائي على هذه المرأة هي تشخيص للروح العراقية، أو للتاريخ المنبعث منها، فكل عراقي هو تاريخ شاخص بنفسه وقائم برأسه، بيد أن هذا التاريخ قد غيب أو أقبر أو لاذ بالفرار.

لقد دمج مطر في تلك الشبكة الروائية بين اليوميات والذاكرة والطقوس والتاريخ، وقد عمل على أن «تتضافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن إدراجها ضمن نسيج متعدد المرجعيات بمكوناتها التاريخية والأسطوري والسحرية... ما جعل التاريخ نفسه مادة سردية، تم تشكيلها حسب مقتضيات الأحداث، وهي إلى ذلك حكاية تخترق سكون الزمن، فتعاصر سير الأحداث المتدفق، منذ خمسة آلاف سنة هو عمر امرأة القارورة، فالزمان بوصفه إطارا للحدث، يتقدم ويتراجع ويتكسر ويتلوى، في تساوق مع الاتجاهات المتشعبة التي تأخذها الوقائع، والأفعال المشكلة لمادة الحدث السردية»[83]، ولربما كان مطر يفلت من التاريخ لترميزه أو لتركيز الثيمة الأصل التي تنطقها الأحداث بتحاشي طرح الحدث التاريخي المباشر، واللجوء إلى دمج الرؤى وتداخل المرجعيات، وأغلب الظن أن مطرا كان يشيح ببصره صوب الوطن نفسه، الذي خرج منه مذعورا ومكسورا، يستجدي على أبواب الدول لجوءا يخلصه من محن الانتهاك «ما مضى يوم إلا وكنت أرسم من عذابات ورعب الحرب لوحة لأوروبا، كإله تعس يصنع من أطيان كوارثه مخلوقاً سامياً قادراً على منح اللذة لخالقه، من شبقي المكبوت نحتّ جسد أوروبا، ومن تجارب حُبي الفاشلة صنعت قلبها، ومن حاجتي إلى الراحة والأمان رسمتُ ملامحها الخضراء، ومن توقي إلى العدالة والانعتاق خيطتُ لها ثوباً أبيض فضفاضا، يرفرف كأجنحة فراشة، ويضمني بين ثناياه كما تضمني أم في عباءتها السوداء، أوروبا صارت مخلّصي المنتظر وأرضي الموعودة، حتى عذاباتها كنت أراها تختلف عن عذابات الشرق، جوعها وتشردها وعنصريتها وبؤسها، كان أكثر استساغة من أمثالها في بلادي»[84].

لقد كانت القارورة هي التاريخ نفسه، وتلك المرأة كانت السحر الذي يكتنه العراق فيمد جسور الشهوة بينه وبين أبنائه، ممن خانوه وتناكحوا معه سدا لرمقهم الذي لا يشبع: «هذه التي ترونها

أمامكم فهي ملكتهم وأمهم وعشيقتهم جميعاً منها تعلم البشر الفسق، وقد صنعها الشيطان من لحم الأفعى التي تنكر بها لإغواء آدم وحواء، لتكون أول غاوية في التاريخ نجحت في إغواء حتى الأنبياء والحكماء، منذ قابيل وهابيل وإبراهيم وسليمان ولوط ويوسف، ولم يقف بوجهها إلاّ (الإمام علي) الذي عندما عرضت عليه جمالها غضب وضربها بسيفه (ذو الفقار) هنا قبل أن تهرب»[85].

تشتمل امرأة القارورة التي رسم الروائي ملامحها الأنثوية بدقة، وحملّها مزيدا من الطاقة والسحر[86]، على دوال تاريخية أكثر مما تشتمل من داول أخرى محايثة، وقد كان وكده في تجميع تلك الدالات في جسد تكتنز فيه الشهوة وتقبره القارورة، أن يعيب ورثة التاريخ الذين ضيعوه حين أخذوا يرتضعون سلطته ويرتشفون معارفه، لا لبعثه وخلق الصلة بينه وبين الحاضر المضاع، بقدر ما أرادوا تسويغ شهوتهم في الحروب والسلطة والمال «راحت تحكي له عن عشاقها من أسلافه: ملوك وقطاع طرق وقادة جيوش وأمراء فاسقون وخونة وجلادون وأنبياء وفلاحون وعشاق وشعراء وخصيان ومرتزقة، حدثته عن أمجادهم وهزائمهم، عن محاسنهم ومساوئهم منذ آلاف الأعوام يتوارثونها أبناء عن أبناء، عاشروها وتنعموا بخلود اللذة في جسدها وروحها»[87]، وهي أيضا رد جميل لبلاد المنفى التي يسكنها المنفيون، بأن تمثلوا أفكارها وعاشوا واقعها الثقافي، ما دعاهم إلى استهجان التفاخر بمكاسب تاريخ جامد، لم ينبعث إلى المستقبل، ولم يمتد ليأخذ بأيدي الناس إلى حضارة جديدة، وفي ذلك إعادة لتشكيل الهوية من خلال إعادة تشكيل القيم الثقافية.

إن امرأة القارورة انبعاث لتأريخ مشوه، عوّل عليه بعض النفر في رسم صورة براقة لمجتمع تنخره الحروب والأزمات، ويضيع فيه أبناؤه على أبواب الدول الأخرى، يستجدون السكينة والأمان، بيد أنهم وبرغم اندراجهم هناك يفتقدون لجذور عميقة أو لأصول حقيقية تربطهم بها، وامرأة القارورة ثيمة تأريخ تلاحق مواطنين يهربون طلبا للطمأنينة والسلام فيكتشفون أنهم مسكونون بلعنة تقض مضاجعهم، وتعيدهم من حيث لا يشعرون لتلك اللذة المستباحة التي توارثوها خلفا عن سلف «أنا ياسيدي منذورة لك ولذريتك، أسلافك جميعهم امضوا شطراً من حياتهم معي، كنت عشيقتهم السرية ورفيقتهم في ملذاتهم وانتصاراتهم، وفي متاهاتهم ونكباتهم وساعات احتضارهم، آخر رجالي كان أباك، ورثني عن أبيه وأسلافه منذ قرون لا تحصى وأنا أمضي خلودي في هذه القارورة، يتوارثني أبناء عن آباء من يمتلك قارورتي يمتلك أسرار روحي وجسدي»[88].

وتتحطم ثيمة التاريخ نفسها في رواية كلاب كلكامش[89]، للروائي العراقي شاكر نوري، فهي إعادة قراءة للأسطورة العراقية القديمة، وللتاريخ العراقي المبثوث فيها، فبطلها جلال هو كلكامش الباحث عن الخلود «تذكر بعض سنواته برضا وأخرى بأسف، فقد سافر إلى كل مكان، ووصل إلى تخوم العالم، ورأى كل شيء، وحصل على أعلى الدرجات العلمية بنجاح، دكتوراه في علم الجينات من لوس أنجلوس، تعرّف خلالها إلى أسرار وخفايا ونظريات، ووجد فيها حكمة العالم على رغم عجزها عن تقديم أي حل للبشرية. ومن هنا جاء تعلقه بخيوط واهية بتاريخ بلاده السحيق، زمان ما قبل

الطوفان»[90]، وصديقه أنور هو أنكيدو، الذي مات غريبا فأجج في نفسه شعلة السؤال وقلق الخلود، بعد أن حملّه وزر دفنه والابتلاء بجثمانه «كل ما أطلبه منك أن تقوم بنقل جثتي وتعمل على دفني في بلدنا سواديا، لا أريد أن أدفن في بلاد الغربة بل أعانق الأرض التي ولدت فيها، لا تحزن، الموت حق، أو هكذا علمتنا الكتب السماوية منذ الصغر وحفظناها عن ظهر قلب دون أن نعي معانيها، لقد رتبت كافة الأمور المالية لهذا الغرض، لأنني لا أريد أن أرهقك بموتي بعد أن أرهقتك بحياتي، لا تنسى أن تودع بالنيابة عني صديقنا سرمد، أنت تعلم حتى البرقيات لا تصل إلى هناك، وأعلم أن لا أحد لي سواك في هذا العالم، فهل تحرص على تحقيق وصيتي؟ صديقك إلى الأبد أنور»[91]، ورحلة جلال المضنية في الأماكن والمعابر والحانات هي رحلة البطل الأسطوري، والحانة التي يقطنها صديقه سرمد (الأصم والأبكم) هي الحانة التي لبث فيها كلكامش لتحدثه سيدوري صاحبة الحانة، وقد كان هذا الصديق قد مثل هذا الدور يوما حين كان الثلاثة طلابا في المدرسة «قال لنا المعلم: أنور أنت أنكيدو، وجلال أنت جلجامش، ثم سرمد الذي مثل دور سيدوري المرأة صاحبة الحانة، حين رفض أن يمثلها الطلبة الآخرون... ولأن الفتيات كن يخجلن من التمثيل، فوضعوا على وجهه الماكياج والأصباغ، ووضعوا الأقراط الذهبية في أذنه، فتحول إلى فتاة جميلة، وظل الطلاب يطلقون عليه صاحبة الحانة مازحين معه»[92].

لكن الخلود ليس ما يبحث عنه البطل إنما هو بحث عن الفناء والغياب والخلاص، أو بحث عن مقبرة تواري جسد أنور الذي أخذ يتعفن وهو ينتظر الدفن، فهي رواية تهدم البنى المتعالية للتاريخ وتلغي مركزية المدونات، وتكسر أنساق التراث، إنها تجسيد لأبجديات ما بعد البنيوية التي يعتنقها هذا الروائي، والتي تقول ب«أن وجود حقيقة واحدة لا يعني أبدا ضرورة أو حتمية وجود وعي واحد وموحد، من الممكن تماما الافتراض والاعتقاد بأن تلك الحقيقة الوحيدة تتطلب أشكال وعي متعددة، وإنها لا تستوعب من حيث المبدأ في حدود وعي واحد، وإنها بحكم طبيعتها تتولد من تماس أو احتكاك مختلف أشكال الوعي»[93].

فالروائي شاكر نوري يمتاح عناصر روايته من التاريخ، بيد أنه يعيد بناءه بموجب وعي فنتازي لا ينفصل فيه الحاضر عن الماضي، إذ لم يقل أحد بهذا الفصل، ولا يمكن أن يتبين مستوى الربط في أية رواية من دون الدمج بينهما؛ لأن الفصل يخلق -على حد رؤيا لوكاتش - رواية تاريخية تهبط إلى مستوى التسلية الخفيفة[94]، فالتاريخ يجب أن يكون شفافا لا يتستر على الاستغلال والاضطهاد، ولا يندرج في نمطية المدونات الكبرى، ويجب عليه ألا «ينزلق إلى الواقعي إلا من أجل أن يشخص فيه على نحو أفضل ما هو ضروري»[95].

إن خلط الأزمنة في رواية ما بعد الحداثة لم يكن تعسفيا، إنما جاء استجابة لذاكرة جماعية، تنحو صوب الخلق الأسطوري المعاصر، حين يواشج الروائي بين عتبات التاريخ وأحداث اليوم، في رؤى حلمية أو سوريالية، يبدو الفكر بحاجة ماسة إليها توكيدا للتغيرات المعرفية التي طرأت على الإنسانية فخلخلت الأنساق الثابتة. وقد ألح نوري في روايته على تشويه الأسطورة لكنه تشويه ممتد الدلالة، يخلق التردد ويحقق الصدمة، حين

يجعلنا نحاول إعادة ترتيب قطع النص المتناص معه (ملحمة كلكامش)، فليس الخلود بمستأهل لرحلة كلكامش الطويلة في البحث عنه، إنما هو الفناء الذي يلح أهل سومايا (أرض السواد) في طلبه، فلربما يأتي الموت أخيرا لكي يفتح منافذ الرؤى كما يقول كريكجارد[96]، حين تكون الحياة قاسية وعبثية، وحين يكون الجسد مصدرا للتهديد متى ما وقع المرء تحت طائلة عذاب الجلادين ففقد سمعه ونطقه مثل سرمد، أو وقع تحت مخلفات الحروب فنخره المرض مثل أنور، أو حين يتغرب في البلاد طمعا في الدعة فيعاني آلام الغربة مثل جلال.

لقد اضطر نوري إلى الفنتازيا فنيا وقيميا، حين أدرك أن الواقع لا يسد حاجته وأنه بأزاء وقائع لا يمكن أن تكون طبيعية، ناهيك بثقته المطلقة بقارئه، الذي يعول عليه كثيرا في فهم إرساليته العجائبية. فالفنتازيا بوصفها جزءا من معطيات التحولات السردية، ترتكز على قدرة القارئ على إدراك عالم اعتيادي يقدم بطريقة غير مألوفة، يسلط فيه الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلائية التي ينطوي عليها المألوف، فهي تحول العالم الذي نعرفه حق المعرفة إلى مكان محير وغريب[97]، وأكثر من ذلك أن نوري أعاد خلق غير المألوف الذي تكشفه لنا أسطورة كلكامش وجعله غير مألوف مرة أخرى، أو أنه ضاعف الغرابة حين قلب الأسطورة وبعثها من جديد كي تتواشج مع المعاصر واليومي.

ختاما يمكن القول بأن الرواية العراقية قد أفادت من تحولات ما بعد الحداثة، ليس سعيا وراء المستجدات الفنية بقدر استجابتها للتحولات الثقافية، التي لم تعد معها الرواية العراقية الواقعية مطواعة لتحمل ثقل الوقائع المستجدة. ولا يعني هذا الأمر بالضرورة التزام الرواية في العراق بكل تلك المتغيرات دفعة واحدة، إنما يعني أنها أفادت منها في مجافاة النمطية، وكسر الرتابة في بنائها النصي، مع ميل واضح لتقنية من دون أخرى في النص الواحد. فالرواية في العراق وإن أخذت ما بعد الحداثة بجلابيبها، إلا أنها ما زالت تتكئ في بعض جوانبها الفنية على إرثها السابق ورصيدها التاريخي.

وهكذا تمكنت مجموعة من كتاب الرواية في العراق من تجاوز المفردات الثابتة وهدم الأنماط السائدة وكسر البنى المستقرة وخلخلة الحمولات المعيارية والدلالية المقدسة، وتحويلها إلى لغة عقل تبغي اكتساح الثقافة المتداولة. ولسنا ندّعي أنها أحسنت وتمكنت من تحقيق نوعها الفني كما هو مأمول، بيد أننا نجد أنها تجاوزت التأريخ التقليدي وبراءة الطرح المباشر، واستعارت بنية أحداث غير مألوفة في ما اتكأت عليه من إرث نوعي.

وقد يتبادر إلى الذهن إن هذا الأمر ليس بجديد، إنما هو استمرار لما عرضه عبد الحق فاضل وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وغيرهم، من الذين حاربوا التابو الديني بشكل صريح، فالقيمة في التجاوز استمرار لقيمة موجودة أصلا، والأمر كذلك بيد أن للّاحق فضل الزيادة وتعميق الوعي الرافض وتغيير البنية الفنية التي اندرج الرفض في إهابها، من خلال المتغيرات الثقافية التي نشأوا في ظلالها، ومن خلال سعيهم لإثبات وجودهم الفني.

وهكذا أضحى الروائي العراقي اليوم غير مؤمن بسياسة التدجين أو الدخول في قوائم مؤسساتية، تكون فيه جهة ما مسؤولة عن إبداعه، فقد انفلت من القيود وأخذ يترجم خياله إلى نتاجات أدبية لا تخضع لمقررات استباقية، فهو اليوم خارج أطر الحياء الأدبي أو الاستجابة النقدية، لاسيما وأن المبدع ليس هو الوحيد وسط حشد من غير المبدعين، إنما هو الأكثر جرأة على تقديم المفكر فيه من دون سواه ممن يتحاشون فعل ذلك لسبب ما يثبط الفكر.

الهوامش:

(1) الحداثة وما بعد الحداثة، عبد الوهاب المسيري: 172.

(2) ينظر: أفول المتعالي وأزمة الميتافيزيقيا الغربية، أو هايدغر من خلال نيتشة، د. محمد أندلسي:129.

(3) للتفصيل في هذا الأمر يراجع: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقيا، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

(4) ينظر: ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة"مجموعة مؤلفين. تر: أماني أبو رحمة.:96. ودليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي:-227 228.

(5) نظرية الأدب، تيري إيجلتون، تر: ثائر ديب:247.

(6) نفسه:297.

(7) من هؤلاء الروائيين على سبيل المثال: (نجم والي) في روايتيه مكان اسمه كميت 1997 وتل اللحم 2005 و(هدية حسين) في رواية ما بعد الحب 2003، و(عالية ممدوح) في روايتها المحبوبات 2003، و)عبد الله صخي (في روايته خلف السدة 2008، و(بتول الخضيري) في رواية كم بدت السماء قريبة 2007.

(8) حول واقع استعباد الإنسان وتشيئه وسيطرة العقلانية التكنلوجية والغايات النفعية يراجع: الإنسان ذو البعد الواحد، هربرت ماركوز، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط2، 1971.

(9) صدرت هذه الرواية في العام 2008 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وتدور أحداثها حول موسيقار عراقي قتل في العراق على إثر الأحداث الدامية في العام 2006، وتكشف له عن ثلاث شخصيات: الأولى الموسيقار اليهودي يوسف صالح الذي هاجر إلى إسرائيل في الخمسينات، ولم يتأقلم مع الواقع هناك، فهرب إلى إيران بشخصية حيدر سلمان حيث عاد إلى بغداد وعاش فيها حتى نهاية السبعينات ،ثم تم تهجيره الى طهران على خلفية تبعيته الإيرانية، وقد وصفت الرواية بأنها لعبة من الهويات المنتحلة والأقنعة المتغيرة وبأنها تنتمي إلى أدب ما بعد الكولونيالية في تكذيب سردياتالهوية، والسرديات الاستعمارية، وتستخدم تقنيات الرواية التسجيلية والأوتوفكشن وأدب الرحلات.

(10) حارس التبغ: 192.

(11) نفسه: 258.

(12) نفسه: 312.

(13) ينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا، تر:أنور المغيث ومنى طلبة:89-85. والكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تر: كاظم جهاد: 110.

(14) يراجع:الرواية:167، 185، 190، 191، 192، 204، 205، 213، 235، 244، 258، 274، 306، 312، 316، 319، 330

(15) ينظر: موقع الثقافة، ك.هومي بابا، تر: ثائر ديب:178 - 192، السرد موضوعا للدراسة الثقافية، نحو فهم لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، إدريس الخضراوي، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، ع/7، مج/2، 2014.

(16) للمؤلف عبد الله صخي صدرت الرواية عن دار المدى في العام 2008، وهي تحكي قصة المهاجرين الأوائل الذين نزحوا من جنوب العراق باتجاه بغداد متخذين من منطقة مقفرة -أطلق عليها الصرائف -على تخوم بغداد ملاذا لهم، وتفصلهم هناك عن العاصمة سدة ترابية (سدة ناظم باشا)، متكلين في معايشهم على تربية المواشي حيث (نهر شطيط) يسعفهم بمياهه الآسنة، وفيها يسهب الروائي بعرض آلام تلك الفئة وآمالها وطموح أبنائها في أن يشاركوا سكان العاصمة ميزات حياتهم، شاخصين بأنظارهم صوب شخصية سياسية (عبد الكريم قاسم) كانت تسعى لانتشالهم من واقعهم المؤلم، وما تلا ذلك من أحداث سياسية وثورات.

(17) الرواية: 8.

(18) نفسه:20

(19) نفسه: 16

(20) نفسه:25.

(21)نفسه: 32.

(22) نفسه: 78 - 80

(23) حارس التبغ:158.

(24) يراجع: مداريات حزينة، تر: محمد صبح، المقدمة، دار كنعان، دمشق ،2003.

(25) السرد الروائي، سعيد بنكراد: 73.

(26) نفسه: 53

(27) فلسفة الجسد، سمية فيدوح: 21.

(28) السرد الروائي: 54

(29) ثمة فارق مصطلحي يحوم في دوحة واحدة، فالجنوسة gender مصطلح اجتماعي، يقابله مصطلح ثقافي هو (النسائية)، والأنوثة مصطلح بايلوجي يقابله sexy، وهناك مصطلح سياسي هو (الحركة النسوية). ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمد سالم سعد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2005: 248.

(30) ينظر: دليل الناقد الأدبي:152.

(31) اختزل ميشيل فوكوه هذه المفاهيم في ثلاثيته تاريخ الجنسانية، ينظر على سبيل المثال: إرادة المعرفة: 30 - 50.

(32) نؤكد هنا على الروائيات عوضا عن الروائيين لأن الاهتمام بثيمة الجسد في الرواية النسائية من سياسات الهدم التي يبحث عنها البحث، لا سيما وأن الروائيين من الذكور لا يتنازلون عن تقديم الجسدي في رواياتهم جزءا من منظومة الكتابة ومقصدياتها.

(33) نظرية الأدب: 299-298.

(34) تتفق هذه الأسماء في كسر عقدة الممنوع واقتحام حصون الممتنع، فنوال السعداوي طبيبة وناقدة وكاتبة وروائية مصرية مدافعة عن حقوق الإنسان وحقوق المرأة، وفريدة النقاش، كاتبة صحفية ومعارضة يسارية مصرية.. وأحد أهم معتقلي الرئيس السابق محمد أنور السادات في سبتمبر 1981، وأحلام مستغانمي كاتبة وروائية جزائرية تنتمي لعائلة عرفت بنشاطها السياسي، حاصلة على الدكتوراه من السربون، اشهر مؤلفاتها ذاكرة الجسد والأسود يليق بك ،التي تتسم بجرأة الطرح، ومليكة مقدم كاتبةجزائريةتكتباللغة الفرنسية، واجهت كثيرا من الانتقادات بسبب تهجمها على الإسلام وإلحادها، إذ تدعي أنها في توجهاتها الثقافية وكتاباتها تدافع عن حقوق المرأة وتنتقد التقاليد العربية والإسلامية، أما المرنيسي فكاتبةوعالمة اجتماعنسويةمغربيةترجمت بعض مؤلفاتها إلى العديد من اللغات العالمية، اهتمت كتاباتها بالإسلام والمرأة وتحليل تطور الفكر الإسلامي والتطورات الحديثة.

(35) متعة السرد، أحمد صبرة: 19.

(36) سرد الجسد: 89

(37) المرأة واللغة: 182.

(38) اللسانيات في الرواية، روجر فاولر، تر: لحسن أحمامة: 154-153.

(39) نظرية الأدب:300.

(40) سرد الجسد: 35.

(41) نفسه: 100-99.

(42) أو حسد القضيب penis envy حالة نفسية مرافقة لمرحلة من مراحل الطفولة الأولى، وتظهر عند الصبي حسب فرويد متى وقع نظره على أعضاء تناسلية أنثوية، فيظن أن الفتاة قد فقدت عضوها الذكري انتقاما منها، ويظل هو بالمقابل قلقا من احتمال إزالة الأعضاء الجنسية الذكرية لديه. أما البنت فتنشأ العقدة لديها عند رؤيتها الأعضاء التناسلية للجنس الأخر، فتفطن للفارق بين الجنسين، مما يزيد حساسيتها بما أصابها من إجحاف كبير. ينظر: علم النفس الأدبي، د. إبراهيم فضل الله، 36 - 38.

(43) سرد الجسد:17.

(44) متعة السرد:218.

(45) تحكي الرواية الصادرة عن دار فضاءات للنشر والتوزيع 2009، قصة مجموعة من النساء اللواتي عشن زمن الحرب في العراق في العام 2003، وما خلفته من فوضى إنسانية مدمرة، والرواية مدونة على شكل كراريس، فهي ليست حكاية واحدة إنما مجموعة حكايات، تنتقل بين صفحات التأريخ وما يضمنه من عذابات، كانت ضحيتها بغداد التي وقعت تحت طالع زحل كوكب اليأس والجدب والنكبات.

(46) التأريخ من منظور الضحايا والمهمشين، قراءة في رواية لطفية الدليمي سيدات زحل، د. شجاع العاني، موقع الإتحاد العام للكتاب والأدباء في العراق، 2005.

(47) منها «يامريم» للكاتب سنان انطوان و«صائد الجثث» لزهير الجبوري و«حارس التبغ» لعلي بدر و»بنات يعقوب» لمحمود سعيد

و»الحفيدة الأميركية» و«طشاري» لأنعام كجه جي و»أموات بغداد» لجمال حسين علي و» مشرحة بغداد «للكاتب برهان الشاوي و«عقيق النوارس» للميس كاظم. مقال: رواية عقيق النوارس انعكاس للمشهد العراقي بعد عام 2003 ،علي المسعودي، الديار اللندنية، صحيفة ألكترونية، 26/1/2015.

(48) حياة البابلية وآسيا كنعان والجدة والأم زبيدة وبهيجة التميمي وأمينة وآيتن وصفية وآنوش وفتنة ومنار وزينة وسامية وراوية وهالة وشروق وهيلين وببرسكا برنار الصحفية الفرنسية.

(49) سيدات زحل: 9.

(50) نفسه: 309.

(51) نفسه: 8.

(52) نفسه: 24.

(53) السرد الروائي: 54.

(54) تحكي هذه الرواية الصادرة عن دار الآداب في العام 2007، سيرة مترجم عراقي (سرمد برهان الدين) منفي في بريطانيا، يحيى حياة شبه بوهيمية، يمارس فيها الجنس الفوضوي مع فتيات ونساء شتى (فيونا أستاذته البريطانية، وكيتا الألمانية، ثم المغربية أمينة البيضاوية، وأُلف حبيبته العراقية الأكثر حضورا في ذاكرته)، محاولا استعادة ذكورته التي خسرها ولمّا يكمل عقده الخامس بعد، وقد كانت ذكورته تلك تمثل له يوما ما وجوده ومرجعيته الفكرية، والرواية تدمج بين الجنسي والسياسة، في لعبة حضور وغياب، تستدعي شخصيات مختلفة، تعزز الوعي السياسي المتهاوي مثل شخصية مهند الذي يعمل في جهاز المخابرات العراقي، وما لهذه الشخصية من سطوة على سرمد وصديقه الطبيب النفسي يوسف، وكيف أرغم ألف على الزواج به بعد اعتقال والدها وتعذيبه حتى الموت، وما جرّ من ويلات على عائلتها. والرواية تشهد مقاطع موغلة في الوصف الجسدي والسرد الجنسي، على غير ما هو معهود في الرواية العراقية.

(55) الرواية: 9.

(56) نفسه: 265.

(57) ينظر: السرد الروائي: 69.

(58) من تلك المشاهد مثلا ما ورد في 4، 38 ،41، 85 ،91 من الرواية، مما آثرنا عدم ذكره تحفظا.

(59) الرواية:184.

(60) ينظر: الجسد في ثقافة الاستهلاك، مايك إيفاترسون، في كتاب الجسد، نصوص مترجمة:41

(61) الصورة الإشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، سعيد بنكراد:198.

(62) يرى اللسانيون أن النص هو ذلك الكل الموحد دلاليا، وأن سمة النصّيّة تتحقق من استقلالية النص وانغلاقه، أي اكتماله بوجه التأويل الدلالي، ولقد تنوعت النصوص لديهم -على أساس الوظيفة الأساسية التي تستند -إليها إلى أربعة أنواع: منها نوع يسمى شائعا: عن طريق النشر العلني، وتندرج تحته الدراسات والروايات والقصص والمسرحيات والأشعار، ولسانيات النص لا تفرق في تعاملها مع النصوص بين

نصوص راقية وأخرى مبتذلة، فالنص مهما كان شكله، أو مضمونه من بطاقة دعوة بسيطة إلى رواية طويلة هو مجال درسها، على أساس إنه مظهر لساني، ولأن الإشهار فعل خطابي، لا ينفلت من الإشكالية التواصلية، التي تستلزم حضور الهيئات المرسِلة والمتلقية، وحضور المعيار اللساني الثقافي المشترك، فإنه يحق لنا حين ذاك أن نرى في الرواية قيما إشهارية وفعلا توجيهيا هدفه الربح والذيوع. للتفصيل أكثر، يراجع: النص الإشهاري، ماهيته، انبناؤه وآليات اشتغاله، محمد خاين: 70-9.

(63) نفسه:200.

(64) ينظر: من متاهات رواية ما بعد الحداثة، عدنان المبارك، مجلة الروائي، 25/آب/2014.

(65) تاريخية الفكر ر العربي الإسلامي، محمد أركون:17

(66) نفسه: 66.

(67) الزمان والسرد: 275.

(68) يراجع: الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، رنا فرمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2014.

(69) العرب والفكر التاريخي، عبد الله العروي: 87.

(70) التخيل التاريخي، د. عبد الله ابراهيم: 72.

(71) صدرت هذه الرواية في العام 2006، تدور أحداثها في القدس في التسعينيات إبان الغزو الأمريكي للعراق وأثر المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد على النخب المثقفة هناك، والذي يبدو أن بدرا قد كتب تلك الرواية متأثر بمجموعة من الروايات العبرية والموسوعات وكتب التأريخ ومؤلفات إدوارد سعيد، فجاءت الرواية حبلى بالأفكار والنظريات ما بعد الحداثية أكثر منها بالأدبيات السردية والروائية.

(72) مصابيح أورشليم:87.

(73) نفسه 254.

(74) (المثقفون الخونة) مصطلح صاغه جوليان بندا في كتابه الذي يحمل نفس الاسم، وعُني به المنظر العالمي إدوارد سعيد، فكان عنوانا لكتابه (خيانة المثقفين، النصوص الأخيرة) بترجمة، أسعد الحسين.

(75) الرواية:28 - 29.

(76) التخيل التاريخي: 210

(77) ثقافتنا في ضوء التاريخ:16.

(78) التخيل التاريخي: 20.

(79) الرواية:13.

(80) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية في العام 1990، حيث حازت على جائزة الناقد العربية في العام نفسه، وبلغت شهرة واسعة دعت إلى ترجمتها إلى عدة لغات، تدور أحداث الرواية في جنيف - البلد التي هاجر إليها الروائي - في ثمانينيات القرن الماضي، وهي تروي حكاية قارورة عجيبة، يعثر عليها شاب اسمه آدم بضمن أغراض ورثها عن أبيه، تقطن في تلك القارورة ومنذ آلاف السنين امرأة سومرية بالغة الجمال تدعى هاجر، تعيش مغامراتها مع من يمتلكها وتكون بين يديه، والحكاية تتماهى مع التاريخ وقصص ألف ليلة وليلة والعوالم العجائبية.

(81) تناوب الواقعي والغرائبي في امرأة القارورة، د.فاضل ثامر، جريدة الصباح، 12/4/2009.

(82) امرأة القارورة، سليم مطر: 72.

(83) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم: 122.

(84) الرواية: 7.

(85) نفسه:11.

(86) نفسه45 - 47، 108.

(87) نفسه:55.

(88) نفسه:48.

(89) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عن الدار العربية للعلوم ناشرون في العام 2008 في بيروت، وهي تروي قصة ثلاثة أصدقاء (جلال وأنور وسرمد) يتفرقون في المنافي هربا من حال بلدهم (سودايا)، وبعد غياب خمس وعشرين سنة يضطر البطل وعالم الجينات (جلال)، الذي يعمل على إيجاد وصفة لصناعة كائن ثلثاه إنسان وثلثه إله، إلى العمل بوصية صديقه القديم (أنور) الذي توفي في باريس، في أن تدفن رفاته في بلده، وهي رواية تغوص في عمق الميثولوجيا، لتبعثها في أهاب رؤيا كونية تختصر العالمي (باريس، ولوس أنجلوس، وسواديا)، وتتناص مع اسطورة كلكامش بشكل يشوّه الأسطورة الأصل ويضعها في موضع التغريب، حين يتحول الخلود إلى آفة وجحيم يبغى الفرد العراقي الفكاك منه.

(90) الرواية: 7.

(91) نفسه:11.

(92) نفسه: 51.

(93) شعرية دستويفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي: 115.

(94) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، تر: صالح جواد الكاظم:264.

(95) الزمان والسرد: 289.

(96) ينظر: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، علي عشري زايد: 177 - 178.

(97) ينظر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت.ي.أبتر، صبار سعدون السعدون: 192-191.

مصادر البحث

أولا: الروايات:

(1) امرأة القارورة، سليم مطر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2004.

(2) التشهي، عالية ممدوح، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.

(3) حارس التبغ، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

(4) خلف السدة، عبد الله صخي، دار المدى، سورية، ط1، 2008.

(5) سيدات زحل، لطفية الدليمي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

(6) كلاب كلكامش، شاكر نوري، الدار العربية للعلوم، بيروت/ الجزائر، ط1، 2008.

(7) مصابيح أورشليم، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2009

ثانيا: المصادر والمراجع:

(8) أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت.ي.أبتر، تر:

صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، 1989.

(9) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقيا، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبيقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

(10) أفول المتعالي وأزمة الميتافيزيقيا الغربية، أو هايدغر من خلال نيتشة، د. محمد أندلسي، دار التنوير، ط1، 2015

(11) الإنسان ذو البعد الواحد، هربرت ماركوز، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط2، 1971.

(12) تاريخ الجنسانية، إرادة المعرفة، ميشال فوكوه، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

(13) تاريخية الفكر العربي الإسلامي، محمد أركون، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط3، 1998.

(14) التخيل التاريخي / السرد والإمبراطورية والتجربة الإستعمارية، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

(15) ثقافتنا في ضوء التاريخ، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، لبنان /المغرب، ط6، 2002.

(16) الحداثة وما بعد الحداثة، عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، دار الفكر، لبنان /سورية، ط1، 2003.

(17) الجسد، نصوص مترجمة ،هشام الحاجي، نقوش عربية، 2012.

(18) جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة"مجموعة مؤلفين. ترجمة: أماني أبو رحمة. دار نينوى للنشر والتوزيع. دمشق، 2010

(19) خيانة المثقفين، النصوص الأخيرة، تر: أسعد الحسين، نينوى للتحقيق والنشر، دمشق، 2011.

(20) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان، ط5 ،2005.

(21) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

(22) الزمان والسرد ج1 الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، را: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2006.

(23) سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، د. الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2011.

(24) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، لبنان /المغرب، ط1، 2008.

(25) شعرية دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة /دار توبقال، بغداد الدار البيضاء، ط1، 1986.

(26) الصورة الإشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان، ط1، 2009.

(27) العرب والفكر التاريخي، عبد الله العروي،

المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، ط5، 2006.

(28) علم النفس الأدبـي، إبراهيم فضل الله، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011.

(29) فلسفة الجسد، سمية بيدوح، دار التنوير، د.ط، 2009.

(30) في علم الكتابة، جاك دريدا، تر: أنور المغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

(31) الكتابة والاختلاف، جاك دريـدا، تر: كاظم جهاد، تقديم: محمد عـلال سي ناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.

(32) نظرية الأدب(مدخل)، تيري إيغلتون، تر: ثائر ديب، دار المدى، ط1، 2006.

(33) ما وراء القص: دراسـات في روايـة ما بعد الحداثة"مجموعة مؤلفين. ترجمة: أماني أبو رحمة. دار نينوى للنشر والتوزيع. دمشق 2010.

(34) اللسانيات والرواية، روجر فاولر، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2011.

(35) متعة السرد، د.أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2012.

(36) مداريات حزينة، ليفي، إشتراوس، تر: محمد صبح، دار كنعان، دمشق ،2003.

(37) المرأة واللغة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، ط4، 2008.

(38) موقع الثقافة، هومي بابا، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

(39) النص الإشهاري ماهيته انبناؤه وآليات اشتغاله، محمد خاين، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

رابعا: الدوريات والمجلات:

(40) التأريخ من منظور الضحايا والمهمشين، قراءة في رواية لطفية الدليمي سيدات زحل، د. شجاع العاني، موقع الإتحاد العام للكتاب والأدباء في العراق، 2005.

(41) تناوب الواقعي والغرائبي في امرأة القارورة، د.فاضل ثامر، جريدة الصباح، 12/4/2009.

(42) رواية عقيق النوارس انعكاس للمشهد العراقي بعد عام 2003 ،سنان أنطوان، الديار اللندنية، صحيفة ألكترونية، 26/1/2015

(43) مصابيح أورشليم من متاهات رواية ما بعد الحداثة، عدنان المبارك، مجلة الروائي، 25/آب/2014.

(44) نحو فهم لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، إدريس الخضراوي، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، ع/7، مج/2، 2014.

خامسا: الرسائل والأطاريح:

(45) الوثيقة والتخيل التاريخي في روايـات علي بدر، رنا فرمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2014.

(46) الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمد سالم سعد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2005.