المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والإجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 - Electronic ISSN 2790-1254
العدد 18A2 2025 تشرين1
No. 18A2 2025 October

الفانتازيا وإعادة تشكيل الواقع في رواية (تذكار الجنرال مود) لضياء جبيلي

م. د. حسين عبد الزهرة لعواص
مدرس في مديرية تربية القادسية

ملخص البحث:

لاشك في أنَّ الفانتازيا لها أهمية كبيرة في خلق النصوص التخييلية، لا سيما منها، النصوص الروائية ما بعد الحداثية؛ إذ ينزع روائيو ما بعد الحداثة للالتجاء إلى آليات سردية وتقنيات روائية مبتكرة تعينهم على التعبير عن الواقع المعيش الملتبس والغريب في تشتته وتفكك عناصره، والكشف عن ذلك كله روائيا ليس بطريقة التمثيل المعتادة؛ بل من خلال الاتكاء على معطيات فنية ينفتح النص بها على التاريخي والأسطوري والغيبي والميثولوجي والفانتازي، ويكون بذلك نصًا متأرجحًا بين الواقعي وغير الواقعي، المعقول وغير المعقول؛ والروائي ضياء جبيلي في نصه هذا عمل على توظيف معطيات الفانتازيا في خلق نص روائي تتوسَّل عناصره بما تتيحه له الفانتازيا، فيؤطّر الواقعي بها بوصفها استراتيجية سردية مهمّة وفاعلة لها القدرة على إعادة تشكيل ذلك الواقع لا بالهروب منه والانزياح عنه بطريقة فجّة؛ بل من خلال تفكيكه وإعادة بنائه متوسّلة بأطر تخييلية وآليات سردية توظّف المرجعيات الأسطورية والمعطيات التاريخية وتعيد قراءتها مستثمرة إيّاها في إطار أفق ما بعد الحداثة.

كلمات مفتاحية : الفانتازيا ، ما بعد الحداثة ، العجائبي ، الغرائبي ، ضياء جبيلي

Fantasy and the Reshaping of Reality in Diaa Jubaili's Novel "The General Maude Memorial"

Dr. Hussein Abdul Zahra Laawas
Teacher at the Qadisiyah Education Directorate

Abstract:

There is no doubt that fantasy has great importance in creating imaginative texts, especially postmodern novels. Postmodern novelists tend to resort to innovative narrative mechanisms and techniques that help them express the ambiguous and strange lived reality in its fragmentation and disintegration of its elements, and reveal all of that in a novelistic way not in the usual way of representation, but rather through relying on artistic data that allows the text to open up to the historical, the mythical, the supernatural, the mythological and the fantastic, and thus it becomes a text that oscillates between the real and the unreal, the rational and the irrational In this text, the novelist Diaa Jubaili worked to employ the data of fantasy in creating a novelistic text whose elements seek what fantasy allows it, so he frames the real with it as an important and effective narrative strategy that has the ability to reshape that reality, not to escape from it and deviate from it in a crude way. Rather, it is through deconstructing and reconstructing it, using imaginative frameworks and narrative mechanisms that employ mythological references and historical data, and reread them, investing them within the framework of the postmodern horizon.

Keywords: Fantasy, Postmodernism, Fantastic, Marvelous, Diaa Jubaili

الفانتازيا المفهوم والمصطلح:

يعدُّ مصطلح الفانتازيا من المصطلحات صعبة التحديد في تأرجحه بين مفاهيم عدة، وسيره بخطٍ موازٍ مع مصطلحات قريبة منه، لاسيما منها (العجائبي، والفانتاستيك، والخارق)؛ إذ ترجم الصديق بو علّام كتاب تزفتان تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي) مصطلح (fantastique) بالعجائبي، في حين نجد الدكتور محمد برادة في تقديمه الترجمة يستعمل المصطلح الأجنبي المشار إليه بـ(الفانطاستيك)، وقد أورد (تودوروف) تعريفات ثلاثة للعجائبي في كتابه المذكور آنفاً، الأول عن (كاستكس) في الحكاية العجائبية في فرنسا قوله: " ينماز العجائبي ... بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية"[1]؛ والثاني عن (لويس فاكس) في الفن والأدب العجائبيين قوله: "يحبُّ القص العجائبي ... أن يُقدّم لنا بشراً مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير"[2]؛ أمَّا التعريف الثالث عن (روجيه كايوا) قوله في العجائبي: "إنَّما العجائبي كلّه قطيعة أو تصدّع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدّل"[3]. وسر اعتراض تودوروف على هذه التعريفات أنَّها شروح بعضها البعض الآخر بقوله: "ففي كل مرّة هناك (السر الخفي) (المستغلق عن التفسير)، (اللامقبول)، الذي يندسُّ في الحياة الواقعية، أو في (العالم الواقعي)، أو كذلك في (الشرعية اليومية التي لا تتبدّل)"[4]. ويذكر تودوروف شروطاً ثلاثة للعجائبي: "أولاً لا بدَّ أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق – طبيعي للأحداث المرويّة. ثمَّ، قد يكون هذا التردّد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية، على ذلك يكون دور القارئ مُفوَّضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردّد مُمثَّلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ ويتوحّد القارئ مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة، أخيراً ينبغي أن يختار القارئ موقفاً معيناً تجاه النص: أنَّه سيرفض التأويل الأليغوري مثل التأويل (الشعري)، وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكّلان الأثر حقاً؛ أمَّا الثاني فيمكن أن يكون غير ملبٍ، بيد أنَّ أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة"[5]، إذاً فالعجائبي هو حالة من التردّد تعتري القارئ أو الشخصية إزاء حدثٍ يبدو كأنَّه خارق للطبيعة، فلحظة التردّد بين الطبيعي والخارق هو ما يدعوه تودوروف بـ(العجائبي)، وهو بذلك شعور محكوم بزمن لا يدوم "إلّا زمن التردد: تردّد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لا بدَّ أن يُقرّرا ما إذا كان الذي يُدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. في نهاية القصة، مع ذلك، يتّخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية، قراراً. فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرجُ من العجائبي، فإذا قرّر أنَّ قوانين الواقع تظلُّ غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إنَّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر (الغريب) وبالعكس، إذا قرّر أنَّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة من خلالها، دخلنا عندئذٍ في جنس العجيب"[6].

وإذا كان تودوروف قد حدَّ العجائبي وقيَّده بالتردد، وجعله جنساً أدبياً يتشكّل في المسافة الفاصلة بين الغريب والعجيب، فإنَّ هناك من يُبقي على المصطلح الأجنبي كما هو، وينقله إلى العربية مُصطَلِحاً عليه بـ(الفانتاستيك أو الفانطاستيك) ويجعله مرادفاً للعجائبي، ومنهم من ينفتح به متوسّعاً بحدوده التي قيَّده بها تودوروف؛ لا سيما شعيب حليفي في كتابه (شعرية الرواية الفانتاستيكية)؛ ويتضح ذلك من قوله: "يتيح الفانتاستيك للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة، وإذا كانت هذه المخيلة هي منطقة شاسعة تشمل حقائق متعددة، فإنَّ العجائبي ليس إلّا هدباً من أهدابها"[7]، ومن هنا فإنَّ الفانتاستيك ينطوي على العجائبي ويتعداه.

والغريب أنَّ الدكتور لطيف زيتوني يورد حدود تودوروف لمصطلح (fantastique -fantastic) ضمن إطار (الخارق) بقوله: "يقوم الخارق على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية. من هنا ينطلق تزفتيان تودوروف (T. TODOROV) ليعرّف الخارق بأنَّه نوع أدبي يتحدَّد مفهومه قياساً إلى الحقيقة والخيال، وأنَّه ليس وجوداً قائماً بذاته؛ بل إحساس لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردّد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي"[8]. وبهذا قد ساوى صاحب المعجم بين الخارق والعجائبي بترجمته المصطلح الأجنبي الوارد آنفاً بـ (الخارق)، وأبقى شرط التردّد الذي يعتري القارئ في أثناء تفسيره الحدث الذي يواجهه كما هو عند (تودوروف).

والحقيقة أنَّ بين الخارق والفانتاستيك أو العجائبي بوناً واضحاً كما يتبين من قول محمد القاضي في كتابه (معجم السرديات): "أمَّا الخارق الذي يستعمل في الفانتاستيكي والعجيب والغريب فهو مجموع الظواهر التي تتدخل للقيام بحدث ما في العالم، وتكون هذه الظواهر على غير ما ألفه البشر، فهم يعرفون العالم خالياً من الشياطين والتوابع أو الجن ومصاصي الدماء، وعندما يحدث ما يخالف المألوف، لا يمكن لهؤلاء البشر تفسير ذلك بالقوانين التي تعودوا استعمالها في حياتهم العامة"[9]. إذاً فالخارق هو تلك الظواهر التي يمكن أن ينطوي عليها الفانتاستيك، أو العجيب، أو الغريب، أو النص الفانتازي التخييلي على حدٍ سواء.

من هنا يمكن لنا الخوض بمصطلح الفانتازيا (fantasy) بلحاظ المسافة الفاصلة بينه وبين المصطلحات المجاورة له؛ إذ تُعرَّف الفانتازيا بأنَّها: "عملية تشكيل تخيُّلات لا تملك وجوداً فعلياً ويستحيل تحقيقها"، أمَّا الفانتازيا الأدبية فهي: "عمل أدبي يتحرَّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده مبالغاً في افتتان خيال القرَّاء"[10]. إذاً فالفانتازيا جنس أدبي يسعى إلى بناء عالم متخيل مستقل يستند إلى قوانين غير طبيعية، يمكن أن تحضر فيه الكائنات الأسطورية أو السحرية وغيرها من الخوارق، بلحاظ قبول القارئ منذ الشروع بالقراءة بأنَّ الخارق هو النظام الحاكم لهذا العالم؛ فالخارق يكون مقبولاً بوصفه معطىً طبيعياً في هذا العالم إلى درجة كونه متواطئاً مع العالم المتخيل ولا ضرورة هنا لوجود التردّد والحيرة عند القارئ اللتان تُشترطان في العجائبي، ولا بقائه معلَّقاً في تردّده بين تفسيرين. ومن هنا فقد غدا النص الحداثي يواجه "صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا إشكاليا لدى القارئ، فإذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من أجل قراءة مباشرة ويشي بها منذ ملامسته الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحداثي، بشكل عام والعجائبي بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص؛ لأنَّ الرواية لا تفصح عن ذاتها وعن ميكانزم اشتغالها إلا من خلال التأويل"[11].

وليس التثبّت من العالم الفانتازي في النص الحداثي بالأمر المفروغ منه؛ إذ إنَّ "في أعماق الفانتازيا في القص الحديث ثمَّة شك بخصوص العالم الذي تنتمي إليه، أهو هذا العالم أم عالم مغاير تماماً"[12] فالفانتازيا في القص الحداثي لا تقدّم عالماً واضح الحدود ذاك الذي تنتجه العجائبية الكلاسيكية، فهي ترتقي بالتردّد الذي تفترضه تلك العجائبية محيلة إياه إلى تردّد انطولوجي يربك التلقي، مثيراً تساؤلات جمَّة عن طبيعة هذا العالم المُنتَج مفادها: أهو عالم الواقع ذاته، أم يمكن احالته إلى المتخيّل؟ وإذا لم يكن هذا أو ذاك، فهل يمكن وضعه في منطقة تقع بين العالمين المذكورين؟ وعلى هذا الأساس تتحوّل العوالم التي تنتجها النصوص الروائية إلى عوالم هشَّة يصعب التعامل معها بشكل حاسم وقطعي، أو إزاحتها إلى الواقع أو المتخيّل.

ولا يُفهم من ذلك أنَّ الفانتازيا تعيش قطيعة مع الواقع؛ بل على النقيض من ذلك بحسب (إبتر)، إذ "تعتمد الفانتازيا في الأدب الحديث على الواقعية في الأدب، إنَّها ترتكز على قدرة القارئ على إدراك عالم اعتيادي ومقبول عموماً، وعلى إدراك أوصاف مرتبطة بظروف اعتيادية أو بعيدة عنها، إنَّ التأثير الأول للفانتازيا هو ابتعادها عن المألوف، أمَّا تأثير الفانتازيا الأهم والأروع فمصدره صلاتها بما هو مألوف والطريقة التي تُسلِّط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض، أو حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف"[13]. إذاً (ابتر) لا يعدُّ الفانتازيا نقيضاً للواقع؛ بل يتعامل معها بوصفها امتداداً له اعتماداً على مسوّغات منطقية تقرّب العالم المتخيل وتضعه في خانة المقبول، وهو في ذلك مستشفعاً بالمنحى الذي يتجه إليه (بورخيس) في نطاق الفانتازيا، إذ العالم الفانتازي لديه لا يُخلَق من العدم؛ بل يُشتق من الواقع ضمن أطر فلسفية أو منطقية ممكنة [14]، ومن هنا جاز له أن يسميها بـ(الفانتازيا المنطقية).

وغالباً ما توظَّف الفانتازيا في القص ما بعد الحداثي بوصفها استراتيجية تخييلية تخدم في تفكيك الواقع المعيش بغموضه وانغلاقه وعصيانه على الفهم. إنَّ كلَّ عملية تحديد للفانتازي تعمل على تأسيس حتمية ما يدعى بالواقع؛ فهو يميّز المنطق الذي تُذعن إليه قوانينه، ومديات الحدود التي تنتهي إليها سلطته، وطبيعة الخروقات المزعزعة لمسلماته، وهي فضلاً عن ذلك، تعمل على خلق أسس بديهية لتاريخه، كما أنَّ تذويب الفهم القائم عن ثنائية (الواقع والخيال)، وتفكيك التناقضات المحتملة والتعارضات المتوقعة بينهما، سيؤدي إلى انحراف الوجود عمّا يُظنُّ أنَّه مركزه؛ ونتيجة لذلك، لا يلزم الإذعان لنسق سابق بوصفه شرطاً لتسويغه، ومن هنا فإنَّ الانزياح سيتحول إلى ممارسة منطقية لا تُصنَّف بوصفها خروجاً عن أساس ما - هذا إذا أفتُرضَ وجود أساس أصلاً - وهذا الانزياح لن يُشترط إزاحته إلى الهامش أيضاً، إذا ما أضحى المتن منتفياً، وعليه سيغدو العالم امتداداً بلا فواصل أوسع من كونه واقعاً وخيالاً[15].

إنَّ محاولة البعض التماس تعريفات مقنعة للفانتازيا وتركيزهم على البحث عن تعريف حسي مُدرك لها في الأدب وخارجه، يلقى صعوبة بالغة إذا ما كانت تلك المحاولات متعثرّة أصلاً، في الوقت الذي يُفترض فيه من المتصدي لها الانصات إلى عالمه الداخلي والاتكاء على خبراته الخاصة، محاولاً التدبّر في تلك القطيعات أو ما يُسمَّى بـ(التوافقات) التي تغدو القوانين التي نسلِّم بها، عادةً، غير نافذة كلياً أو هي تنفذ بشكل جزئي بحسب الانطباع الذي يعتري حساسيتنا وذكاءنا فجأةً، أو أنَّ ثمَّة مكاناً للاستثناء، ذلك ما يمكن تسميته بـ(الشعور بالفانتازي) وغالباً ما يكون شعوراً داخلياً في أكثر الأحيان[16]. وبهذا تكون الفانتازيا مفهوماً أشمل وأوسع من المفاهيم التي تنطوي ضمنها وهو جنس أدبي قائم على الخيال الواسع. وإذا كانت الفانتازيا في نماذجها التقليدية وأنماطها المعتادة، بها نزوع إلى خلق عالم بديل مستقل موازٍ قائم بذاته، والإبقاء على مسافة واضحة وانقطاع بيّن بين الواقع والمتخيل، فسرد ما بعد الحداثة يُعيد تقييم تلك العلاقة ويضيّق المسافة الفاصلة معيداً النظر بتوظيف الفانتازيا، واضعاً في طموحه أن تكون أداة لخلخلة اليقين المعرفي، وتذويب الحدود بين التاريخي والمتخيل سعياً إلى تقويضها، وبناءً على ذلك فقد شهدت العلاقة بين الفانتازيا والواقع تحولا كبيراً؛ إذ هي بدلاً من الهروب منه، فقد أقدمت على تفكيكه ومساءلته سعياً للكشف عن طبيعته التمثيلية؛ فهي تزجُّ عناصر غير واقعية في خضم السياق المرجعي المعتاد والنسيج الواقعي المألوف في محاولتها تعرية الادعاء بتماسك السرديات الكبرى[17]، وفضحها هشاشة ذلك الادعاء، ونزع وهم الموضوعية المعتاد وتجريده، والتعامل مع الماضي بوصفه بنية خطابية مرنة وليست معطى قاراً أو ثابتاً، وهي تميط اللثام عن تواطؤ السرد مع السلطة، وتثري النص بانفتاحه على تعدّد المسارات التأويلية الممكنة والمحتملة.

بنية التجاور السردي (الواقعي- الأسطوري - التاريخي):

تشتغل رواية (تذكار الجنرال مود) للروائي ضياء جبيلي على استراتجية فنية تتّخذ من آلية التجاور في بنية السرد للمستويات الثلاثة(الواقعي – الأسطوري – التاريخي) شكلاً فنياً تنظيمياً للمادة السردية، ويُعدُّ هذا البناء المتميز واحداً من السمات الأسلوبية في سرد ما بعد الحداثة، ولا تكمن أهمية هذا التجاور بوصفه تراكباً للخطابات المتباعدة شكلياً، أو بعدِّه تنويعاً إثرائياً للمادة الحكائية التي تُشكِّل متن الرواية فحسب؛ بل باعتمادها بنية سردية واعية تسعى إلى خلق عالمٍ روائي هجين قائم على تجاور أنماط سردية متنوعة، لا تبدو للوهلة الأولى أنها تخضع لمنطق تراتبي متناسق ولا تتبع لسلطة سردية واحدة.

أولاً- الواقعي:

يشكّل الواقع المستوى الأول في استراتيجية التجاور الفني التي يُبنى عليها السرد في الرواية، ويتّخذ هذا التجاور شكلاً تعاقبياً متناوباً بين رسائل يوجهها الراوي إلى (القرش)، وهو المتلقي المفترض لتلك الرسائل، والحكاية الأسطورية المستقاة من المخيال الجمعي التي تحكي قصة أكل (الكوسج) أولاد العجوز الستة، تتخلّلهما نصوص وثائقية تاريخية من صحف ومجلات، تمثِّل المستوى التاريخي الذي يأتي بين المتجاورين الواقعي والأسطوري، لا لكونه حدوداً فارقة تفصل بينهما؛ بل بوصفه رابطاً يذيب الحدود الفاصلة سعياً لخلق سياق تلتقي فيه معطيات متنوعة لتشييد خطاب دالٍ زاخرٍ بمعانٍ عدّة.

١- <u>تماهي الواقعي والمتخيل:</u>

ويعتمد الراوي الرسائل بوصفها تكنيكاً روائياً يمرّر من خلالها صورة عن واقع العنف والحرب والموت، الذي أضحى سمة فارقة تتميز بها تفاصيل الحياة اليومية وتجارب الواقع المعيش لبلد لم يعرف الاستقرار في تاريخه القريب أو حاضره المعيش من دون انقطاع، ولو تأمّلنا الرسائل السبع الموجهة إلى القرش لوجدناها تُستهل بعبارات (عزيزي السيد قرش أهديك تحياتي، عزيزي السيد قرش بعد التحية، عزيزي السيد قرش كيف حالكم اليوم، أحم، أحم ..! سيد قرش أرى أنَّك متعكر المزاج، السيد قرش المحترم. تحياتي، عزيزي السيد قرش تحية معطرة) [18]، وترجّح الصفة الرسمية التي يطبعها السرد على أسلوب التخاطب في الرسائل الموجهة إلى القرش احتمالية كونه قناعاً يُحيل إلى السلطة التي تُنسب إليها عمليات القتل والعنف التي يتعرَّض لها أفراد المجتمع بفئاته كلها.

ويقدِّم الراوي في مفتتح الرسالة الأولى تسويغاً لاتخاذه القرش جهة مقصودة للرسائل، بوصفه متلقياً غير عاقل بقوله: **"عزيزي السيد قرش أهديك تحياتي أكتب لك بمنأى عن أعين الناس من أهلي ورفقتي فلو حصل واطّلع أحدهم على ما أقوم به الآن، فلابد أنَّه في أقل التقديرات سيأخذ الأمر على محمل الهزل أو النكتة، التي دائماً ما كنت أميل إلى تأليفها والتفكه بها، قبل أن تفعل فعلتك وتفتك بأعز أصدقائي، هذا إن لم يظن أحدهم أنِّي صرت في عداد المجانين"[19].** فخوفه من أن يطَّلع أحدهم على الرسائل والجهة التي تقصدها ما هو إلا تصريح واضح بأنَّ الراوي بصدد سرد من نوع خاص، جلُّه من الكتابة السرية أو البوح المكتوم، ما يدعو القارئ إلى الأخذ به على شاكلته وما سيرد فيه من أحداث واقعية أو متخيلة، أمَّا ذكره احتمالية أن يصفه أحدهم بالجنون، فهو استباق أراده الراوي لما سيرد من سرد عن الواقع المر بصعوبته التي تقرّبه من الخيال، ما يدفع بالراوي إلى مخاطبة القرش، بوصفه كائناً فاقداً العقل، وهو تلميح واضح باختلال الواقع نفسه ووقوفه على عتبة متماهية بين المعقول واللامعقول، وكذلك فإنَّ الرواية على الرغم من العلاقة التي ستقيمها مع الواقع، إلا إنَّها ستتخلَّى عن منطقه منتصرة لمنطق التجاور والتراكب السرديين.

إنَّ في مقدمة كل رسالة من الرسائل السبع الواردة، يورد الراوي عتاباً ساخراً موجهاً للقرش عن التهامه صديقه (كريم عبد الواحد)، وهو شخصية روائية تمثِّل نموذجاً من أبناء مدينة البصرة، ينفذ من خلالها إلى الكشف التدريجي عن جوانب من الواقع المأساوي، وتأخذ فكرة التعامل مع القرش، بوصفه كائناً مفترساً يحيل إلى السلطة المسؤولة عن العنف، أهميتها حين يُستبدل ذلك الافتراس التخييلي بافتراس واقعي على نحو جماعي بإيراده نصاً يحيل إلى مجريات الواقع الفعلي بقوله: **"يقول الخبر أنَّ ثمَّة أسماك قرش تمكَّنت من الدخول إلى شط البصرة، وأثارت ذعر الأهالي من سكنة القرى على جانبي الشط، في الوقت الذي ما زال يؤكّد فيه ذلك شهود عيان، فتيان وصيادون. حدث ذلك في منتصف آب 2006، عندما صار انتشال رأس مقطوع، أو أحد أطراف الجسد البشري، من قبل الصيادين في شط البصرة، أو أحد الأنهر المتفرعة منه، أمراً ممكن الحدوث في أي وقت، ولو أُتيحت لك الفرصة وتوغّلت أكثر حتى بلغت نهر دجلة وصولاً إلى بغداد، لصادفت في طريقك الكثير من الرؤوس والأقدام والأيدي وأنصاف وأرباع الأجساد هناك. أمَّا هؤلاء يا سيد قرش، فلا يمكن أن يكونوا منتحرين. نعم وعلى ماذا ننتحر؟ يمكننا أن نزج أنفسنا في سوق للخضار أو موقف مسطر للعمال، أو مخبز أو مطعم، أو طابور للمتطوعين، أو في إحدى محطات التزود بالوقود، وربما في جامع أو كراج ... وتأتي شاحنة مفخّخة أو حمار أو دراجة أو امرأة مجنونة أو فتى منغولي، أو قاتل مأجور أو مجاهد ملتحٍ ليحيلنا إلى أشلاء"**[20]. يتحوَّل الرمز هنا (القرش) من مستوياته التخيلية إلى الواقع الفعلي الملموس؛ فالقروش بوصفها رمزاً للعنف، وإن كانت حيوانات طبيعية، غدت هنا أداة لإعادة ترميز الواقع المعيش، وتمثيل العنف العراقي بعد العام 2006، فالنص هنا يُبنى على حدث أساس هو دخول القروش من شط البصرة، ما يُفرز تساؤلاً مفاده: أيكون حدثاً مثل الذي يُروى معقولاً في الواقع المألوف، أم أنَّه حدث يجافي الواقع؟ ويبدو أنَّ مثل هذا الحدث لا يدخل ضمن نطاق المألوف، ولا يمكن عدَّه حدثاً عجائبياً يستوجب تردّد القارئ في تلقيه، إنَّما يقع ضمن نطاق السرد الممكن، بحسب منطق النص؛ فالقرش في طبيعته مفترس عشوائي في افتراسه، ومن هنا أُحيلت إليه أحداث العنف العشوائي والقتل المتواصل منقطع النظير الذي جرى بين فئات المجتمع العراقي آنذاك، لاسيما أنَّ الراوي يفصِّل في مجريات العنف تلك، فيذكر: (الرأس المقطوع، أطراف الجسد، الأرجل، الأيدي، الرؤوس والأقدام والأيدي، وأنصاف وأرباع الأجساد)، هي أقرب إلى أن تكون صورة من العنف بهيئته الفوضوية، وكأنَّ القرش صار معادلاً رمزياً لذلك الواقع كله بعشوائيته وفوضويته وغموضه.

إنَّ هذا التماهي بين الواقع والمتخيل، يخلق نوعاً من التداخل أو الاندماج بين الأنظمة المرجعية، (العنف الطائفي، فوضى الواقع المعيش، عشوائيّة الموت المفرط، القرش بوصف حيواناً بحرياً) وهو يندرج ضمن سياق ما ذهب إليه (هايدن وايت) بأنَّ الحدث الواقعي لا يرُوى بوصفه واقعة محايدة، إنمَّا يُعاد صياغته في إطار حبكة رمزية تؤطّره بمعنى، ومن هنا سيغدو الافتراس بنيه ذات وظيفة تفسيرية تحاول فكّ تداخل فضاء الافتراس بغرابته وطبيعته التي يظهر عليها، وسيتجاوز القرش كونه رمزاً معبِّراً عن القتل الذي يجري لمجتمع بأكمله، إلى كونه فاعلاً سردياً يسهم في بناء عالم روائي ممكن يتماهى فيه الواقع بالمتخيل ويكتسي فيه الواقع لبوس الفانتازي، وتُناط بالفانتازي مهمّة تفسير الواقع الغامض والمحيّر والعصي على الفهم، ومما لا يجدر بنا إغفاله، أنَّ الرواية لا تهرع إلى الفانتازيا هرباً من الواقع، بل تستثمر الفانتازيا وتستدعيها بوصفها أداة للكشف عن فائض المعنى.

كما يُلمِّح الراوي على طول خط السرد في الرسائل، بأنَّ القرش المقصود بالرسائل بالخطاب ليس كسائر جنس القروش ينتمي إلى هذا الصنف من الحيوانات؛ بل هو كائن رمزي متعالٍ عن صفات القروش المعروفة، مما يضعه في خانة المخاطب الرمزي الخاضع للتأويل في تحمّله أوزار العنف والافتراس

المفرطين، بالنظر إلى التعامل معه بوصفه بنية ذهنية سلطوية، وهذا الأسلوب الفني يدفع بالقارئ إلى تقبُّل الانزياح السردي والانحراف من منطق الواقع، إنَّ ما يبدو خيالياً لا يكون أكثر غرابة من الواقع العبثي اللاعقلاني، ومن هنا تبدو وظيفة الرسائل لهذا الكائن الحيواني، فمن خلالها يعمل الراوي على تعرية الواقع السياسي، بوصفه حالة تمثّل سردية عنف متواصل بطريقة عبثية لا تقل خياليتها عن الفانتازيا نفسها، كما يعمل هذا التداخل بخلق عالم ممكن ممتع سيغدو المتخيل فيه شرطاً ضرورياً لفهم الواقع التاريخي وتفكيكه لا بوصفه نداً له ونقيضاً قائماً على الدوام.

٢- الشك وزعزعة يقينيّة الواقع:

ينفتح السرد على أزمة الصدق داخل الخطاب السردي، حين ينتقل الراوي بالتعامل مع القرش من مجرد كونه رمزاً، إلى الاقتراب منه بوصفه مخاطباً سردياً تُمتَحن من خلاله فرضية صدقية الواقع، وبهذا سيغدو الفانتازي شاهداً محتملاً على الواقع، أو هو مدعو إلى أن يكون كذلك، ويتضح ذلك من قول الراوي: **"آه يا سيد قرش، على الأرجح أنَّك لا تصدّقني ولك أن تجرّب، جرّب لن تخسر شيئاً، فالخيال بالمجّان لا أحد يستطيع أن يدخل إلى رأسك، لا تصدّق الأفلام التي تتحدّث عن السطو على خيالات الآخرين من أجل الاستيلاء على مواريث الموتى، عش ما رويته لك على سبيل الافتراض، ستجد أمامك أشياءً رائعة، احبس نفسك في سفينة تقبع في القاع، وأكتب قصة تمسخ فيها ما تشاء من وحوش البحر، سترى إلى أي حد سيكون الأمر ممتعاً في النهاية، عندما تمارس ساديتك الخيالية ذلك ولو للحظات، يا سيد قرش تخيّل، استعر، استدعي، أقتل يا سيد قرش، أقتل!"**[21]. يكرّر الراوي محاولاته إقناع هذا الكائن الفانتازي بواقعية ما يُروى من دون جدوى، وهو مؤشّر واضح مؤداه: أنَّ الواقع الذي تُروى تفاصيله قد تلبَّس بالغرابة إلى الحد الذي يكون به حاجة ماسّة إلى أن يُمعن النظر فيه إذا ما أراد كائن غريب مثل (القرش) تصديقه. إنَّ الراوي يقرُّ بصعوبة تصديق ذلك الواقع، ويقترح على القرش أن يجرّب أساليب غير طبيعية في محاولته فهم الواقع وتصديقه، منها: (الاختلاء، تجريب الخيال، كتابة قصة، ممارسة القتل، ...)؛ ومن هنا يكون الخيال أداة مقترحة، وقد تكون فاعلة، لفك اشتباك بنية الواقع ومحاولة فهمه، أو أن تكون الدعوة إلى فهمه غير واقعية فعلاً؛ فلا مجال لفهم واقع يبدو كأنَّه قصة غير قابلة للتصديق.

إنَّ خشية الراوي من انعدام التصديق، تتصاعد على طول خط السرد، حتى لتغدو عائقاً لضمان استمراره وديمومته، مثلما يتضح من النص الآتي: **"آه يا سيد قرش، أنا لا أستطيع تحمّل نظرة تكذيبك لما أرويه، أرجوك لا تفعل ذلك إنَّك تؤذيني يا سيد قرش، دعني أكمل فقط اتفقنا"**[22]. فالشك الذي يبثّه الراوي في خطابه القرش، الناتج من احتمالية عدم تصديق القرش لما يرويه، هو دليل على أنَّ الواقع غير مقنع وخارج عن المعقول مثله مثل المتخيّل؛ ولذلك، فكلاهما يُسهم في إيضاح غموض الآخر، وتقريبه إلى أن يكون معقولاً.

ويصل السرد إلى الحد الذي يكون فيه الراوي غير معني بإثبات صدقية ما يروى فيدخل الراوي حالة انعدام الجدوى واللامبالاة، كما يتبيّن من قوله: **"لا يهم إن صدقتني أو أحلت ما سأقصّه عليك الآن إلى أخيلة ناشزة بدأت تراودني مؤخراً "**[23]. هكذا نجد الراوي بين شدّ وجذب في سرده تفاصيل الواقع؛ فهو يقدّم محاولة إثبات الواقع المرجعي بصعوبته، ثمَّ يعمل على زعزعة يقينية ذلك الواقع عبر تثبيت جذور الشك وإرساء دعائم اللايقين، وحين ينتهي من ذلك يسعى إلى التخلّي عن اعتماد المرجع نفسه، بوصفه معياراً نهائياً متوسّلاً بالخيال، وهو ما يتماشى مع ما ذهبت إليه (ليند هتشيون) بأنَّ الحقيقة، في منظور ما بعد الحداثة، ليست معطىً ثابتاً؛ بل ما هي إلّا مسألة تداول خطابي أقرب منها إلى كونها يقيناً مطلقاً [24]،

إنَّ الفشل في إقناع القرش بصدق ما يُروى، ما هو إلا مدعاة إلى بثِّ الشك لدى القرَّاء المحتملين، وعلاوة على ذلك فهو يُسهم في تحويل النص الروائي إلى فضاء ملائم لنمو جدل حول إمكانية تمثيل الواقع نفسه وطريقته، في واقعٍ غدا أقربُ للفانتازيا من الخيال، ما يدفع بالراوي إلى حالة تشظي الوعي، وينقل السرد إلى منطقة غير واضحة الحدود أو الملامح، فتلتقي فيها الهذيانات ومحاولات التوثيق على حد سواء.

إنَّ عدم تصديق القرش بما يروي وسيروى، في نصوص احتمالية مثل هذا النص، هو آلية ميتا سردية واعية، معنيّة بتساؤلات الصدق والإقناع في النص الروائي كلّه، يسعى فيها الروائي إلى بثّ شك مقصود في صدقية الحكاية برمتها، وهذا التذبذب المستند إلى اكتراث الراوي باحتمالية تكذيب القرش لما سيُحكى من عدم اكتراثه لذلك، يمثّل استراتيجية خطابية تضع فعل السرد نفسه في موضع المساءلة. إنَّ مطالبة الراوي القرش بمنحه وقتاً كافياً لاستمرارية السرد واتمام الحكاية كي تغدو أكثر إقناعاً تنقل الاهتمام من أهمية الحقيقة المرجعية إلى زمن السرد وآليات بنائه، فالإقناع المنشود هنا لا يتحقّق بالاستدلال والبرهان الواقعيين؛ بل بتراكم طبقات الحكي واستمرارية تفاصيله، فيغدو القرش هنا صورة مكثَّفة للقارئ المشكِّك صعب المراس الذي يمتلك سلطة القبول أو الرفض، وهذا الأسلوب يشكِّل توتراً متواصلاً بين التظاهر أو الادعاء بالاكتفاء الذاتي للحكاية، والإلحاح على أهمية الاعتراف بما سيُروى أو تصديقه، ذلك التوتر يعبّر عن وعي النص بأنَّ عالمه غير المعقول الخليط من (المتخيل والواقعي) لا يسعى إلى الإقناع أو التصديق، بقدر ما يبتغي بثّ الشك واستمالة القارئ إلى الدخول في لعبة التخييل، بوصفها شرطاً فنياً واستراتيجية يكمن فيها فعل الفهم والإقناع، والراوي هنا لا يؤّسس فيما يرويه إلى بناء شكل سطحي يدافع به عن صدقية ما سيروى وما روي؛ بل يسعى إلى اعتماد فعل التكذيب بوصفه جزءاً بنيوياً من التجربة السردية لا عائقاً أمامها. نخلص من ذلك إلى أنَّ التواصل مع القرش عبر كتابة رسائل موجهة بشكل مباشر، يرتقي من كونه حيلة فنية تخيلية إلى استراتيجية سردية إلى خلق فضاء سردي اشكالي هي تحول إلى مجسات لاختبار صدقية الحقيقة أو صدقية الواقع انطلاقاً من مفهوم لندا هتشيون إن الحقيقة ليس جوهرا خارج اللغه بل هي تنتج ضمن أنظمة التمثيل

ثانياً ـ الأسطوري:

يشير (نورثروب فراي) إلى أنَّ الأسطورة، منذ القدم، ما هي إلا "مجهود بسيط وبدائي يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري، ونتيجتها النموذجية، هي قصة عن إله، وفيما بعد أخذت الميثولوجيا تندمج في الأدب، وقد باتت الأسطورة وقتها مبدأ بنيوياً للسرد القصصي"[25]، هكذا يرى فراي بأنَّ الأسطورة تمثِّل بنية عميقة للسرد الروائي. ومن تعريفات الأسطورة التي يعدّها (ميرسيا إلياد Mircea Eliade) أوسع من غيرها وأقل نقصاً، هو أنَّ "الاسطورة تروي تاريخاً مقدساً؛ تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات. بعباره أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود ،...، هي دائماً سرد لحكاية (خَلْق): تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء، كيف بدأ وجوده"[26]، ويوضح (إلياد) هنا وظيفة الأسطورة الثقافية إلى جانب بنيتها المتمثّلة بتفسيرها الوجود، وتسويغها الطقوس، وحكايتها أفعال الآلهة في عهدها الأول. ويتّجه (جيلبير دوران) إلى توسيع مفهوم الأسطورة سعياً منه إلى إخراجها من نطاقها الضيق المحصور بالحكاية المقدسة المتعلّقة بالطقوس الدينية إلى مديات أكثر انفتاحاً، تضعها في نطاق الخيال الإنساني الرحب بقوله: "إننا نأخذ كلمة (أسطورة) بمعناها الأوسع، مدخلين فيها من جهة كل ما يمتّ إلى سكونية الرموز، وما يمتّ من جهة أخرى إلى التحقيقات الأثرية، فكلمة (أسطورة) تشمل هنا، إذاً، الأسطورة بمعناها الدقيق، أي الرواية التي تبرّر هذا المعتقد الديني أو السحري أو ذاك، والملحمة وخصوصيتها التفسيرية، والحكاية الشعبية، والسرد الروائي، ومن الناحية الثانية، ليس علينا أن

نقلق بشأن موقع الأسطورة في الشعائر والطقوس"[27]. وبحسب هذا المفهوم المنفتح، فإنَّ الرواية نفسها بإمكانها إنتاج بنى أسطورية دالة وقابلة للتأويل في أطر تخييليّة هجينة.

وانطلاقاً من مفهوم ما بعد الحداثة، فإنَّ القصة قد تستثمر بنى أسطورية لها وجودها؛ لكنَّها، بلا شك، لا تعيد انتاجها ولا تُرسِّخ يقينيتها؛ بل تعمل على تفكيكها فتحوّلها من وظيفتها، بوصفها نظاماً مفسِّراً للعالم، إلى خطاب يرزخ تحت وطأة النقد والتقويض؛ إذ بالرغم "من أنَّ القصة الحداثية تحاكي تقنية الأسطورة، فإنَّ شكلها في النهاية يعزّز فكرة أنَّ محتواها في الأساس يهدف إلى الانتقاد، وبالمقابل وبدلاً من محاولة خلق نظام، فإن أدب ما بعد الحداثة يطبّق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروّج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم، تجعل قصص ما بعد الحداثة القارئ على وعي بالوسائط البنيوية للقصة والأسطورة، وبالتالي فإنَّها تشكّل تحدياً لتكامل النظام"[28]. ويتبيّن هنا أنَّ التقارب بين القصة والأسطورة في بناها وتقنياتها؛ إذ هما لا يكتفيان بسرد الحكاية إنَّما يتضمنان نزعة نقديّة توضّح البنى الثقافية التي تشكِّل العالم، لا يمضي أبعد مدى؛ بل يظهر التباين بينهما في أنَّ الأسطورة تميل إلى إرساء أسس النظام الكوني وتثبيتها وإسباغ معنًى على الوجود، على خلاف سرد ما بعد الحداثة الرامي إلى تفكيك هذا النظام والكشف عن آلياته والكيفية التي يُبنى عليها؛ سعياً إلى تمثيل تشظي الوجود وفوضاه في إطار النص ما بعد الحداثي.

تشكِّل الحكاية الأسطورية عنصراً مهماً ومؤسّساً من مادة السرد في رواية (تذكار الجنرال مود)، وتأتي متقطِّعة على دفعات بالتناوب مع سرد أحداث الرواية في زمنها الروائي؛ ولأهمية هذه الحكاية، فإنَّ الروائي يشير إليها بنص افتتاحي يشتغل بوصفه عتبة تُهيئ أفقاً نصياً ملائماً لسرد الحكاية بقول الراوي: **"توفي السيد (انقلاب) جد كريم عبد الواحد عن عمر ناهز الثانية والتسعين مع حلول عام 1986، كان حكّاءً ماهراً ينسج أجمل الحكايات وأغربها، ومنها حكاية امرأة تسكن في إحدى القلاع النائية افترس الكوسج أولادها الستة كان يسردها علينا بين فترة وأخرى؛ لعلَّنا نكفّ عن الذهاب إلى الشط ونهتم بواجباتنا المدرسية، فتسري في أوصالنا رعشة الخوف، ونقرّر عدم الذهاب إلى هناك ثانية؛ لأنَّ شيئاً ما يبدو سحرياً للغاية يشدنا إلى الشط في اليوم التالي، فنركض نحوه ولا نعود منه إلاَّ في آخر النهار"**[29]. يركّز النص على أنَّ السيد (انقلاب) حكَّاء، وأنَّ الحكاية الواردة ترد للحدِّ من خطورة البحر أو تجاوزه وهي تُروى للأطفال؛ لذلك بُنيت بشكل أسطوري تناسب الغاية التي دفعت إلى إيجادها واختلاقها، إلاَّ أنَّ الحكاية فيما بعد تحيد عن وظيفتها الرئيسة، بوصفها أداة تحذيرية، وتنزاح إلى وسيلة للإغواء السردي، وقد مهَّد الراوي سرده الحكاية، بتأكيده على أنَّها حكاية متداولة يُعاد سردها داخل الرواية، إنَّ هذا التقديم على قدر من الأهمية؛ لأنَّه يعطي صورة عن احتمالية تحقّق هذه الحكاية وإمكانية وقوع أحداثها، ويهيئ القارئ لأفق تلقٍ أسطوري فانتازي منتظر. كذلك يقدِّم النص تلميحاً يمثِّل وعي الراوي بوظيفة الحكاية المسلّية، وهو تلميح يرفع الهدف من إيرادها داخل السرد الروائي من المتعة إلى العبرة أو التربية والتحذير، فالحكاية تتحوَّل إلى نبوءة لمأساوية القدر وحتميته. وإذا كان النص، المذكور آنفاً، قد أدَّى دوره بوصفه عتبة نصّية تسبق أحداث الرواية، فإنَّ الراوي يشرع في مستهل السرد الروائي، ومنذ صفحة الرواية الأولى، بإيراد نص ينتقل بالحكاية من الإجمال الملخِّص لها، إلى تأكيد شروط إنتاجها بإيراد مشهد تداولها وطبيعة السياق الذي ترد فيه بقوله: **"كان السيد انقلاب يجلس عصر كل يوم على جذع نخلة عند الباب، يتّكِئ على سياج البيت، يدخّن سجائر ماركة بغداد، أو يضع السويكة في فمه ويظلّ صامتاً، فنجتمع حوله نحن شلة من أصحاب حفيده كريم، وفي كل مرة يروي لنا سيد انقلاب حكاية مسلية تنتهي دائماً أمّا بعبرة أو بموعظة حسنة، ينتفض أحدنا مطالباً الرجل بأن يروي لنا حكاية الكوسج المفترس، فيفعل السيد انقلاب ذلك،**

مقسِّما حكايته إلى حلقات في كل يوم حلقة، ولعلَّ كريماً كان من أشدّ المولعين بتلك الحكاية الغريبة قبل أن ينفر منها"(30). يؤكّد النص أنَّه يمهّد لحكاية أسطورية أصلها من السرد الشفوي، وهو خطاب تمهيدي يستبق الحضور الفانتازي اللامنطقي لأحداث الحكاية داخل السرد الروائي، وهو دليل على وعي الراوي بأنَّ الفانتازيا ستغدو فيما بعد استراتيجية روائية أكثر منها حكاية عفوية ذات تحقق وظيفي آني أو لحظي.

إنَّ أهم ما يربط بين الحكاية في شكلها الشفوي وإطارها الكتابي السردي داخل الرواية، هو أنَّها تُروى على شكل أحداث سردية متتابعة، بلحاظ فارق واضح بين الصورتين لا يمكن إغفاله، وهو أنَّها في الحكي الشعبي – بحسب النص الوارد آنفاً – تأتي بصوت حكائي واحد يمثّله الحكّاء الجد السيد (انقلاب)، في حين أنَّها فيما بعد ستتحوّل إلى سرد روائي تتعاقب على سرده أصوات عدّة يقدمها الضحايا ذاتهم (أولاد الأم بسيما)؛ ومن هنا فالسرد الروائي يستعير آليات الحكي الشفاهي محوّلاً الحكاية الأسطورية المشار إليها إلى بنية روائية مجاورة مؤسَّسة على آليات التقطيع السردي وتعدّد الأصوات، وهي تجري بشكل محايث لتقنيات الحكي الشعبي في إطاره العام، والنصّان الواردان يُنبئان بأنَّ الراوي يعقد ميثاقاً سردياً مع القارئ يقضي بأنَّه يروي أو سيروي حكاية وليس حدثاً واقعياً.

إنَّ أهم ما يمكن رصده في فصول هذه الحكاية الستة المتعاقبة، حوادث افتراس أولاد العجوز التي تجري ضمن بنية تكرارية، بيد أنَّ هذا التكرار لا يستوجب التطابق في آليات الافتراس؛ بل تظهر متباينة لدى كل واحد منهم على وفق سياقات متدرّجة في قربها من الواقع وانزياحها عنه إلى مستويات متباينة من الفانتازيا، وتظهر المرحلة الأولى لهذا التدرّج في رواية الشخصية الأسطورية (موليسة) الكيفيّة التي التهمه بها القرش بقول الراوي على لسان الشخصية: **"كنت في السادسة عشر من عمري عندما افتُرست من قبل سمكة كبيرة ومتوحشة تدعى القرش، حدث ذلك على طريق الساحل بينما كنت أتمرّن على الغوص لعلّي أصبح في يوم ما غواصاً محترفاً مثل أبي، ...، أفكّر في حجم السعادة التي ستغمر أمي في حال أنّي عثرت على صدفة فيها لؤلؤة، كنت سأصنع منها قرطاً، وأهديه لها، عندما شعرت بأسنان القرش وهي تُطبق على قدميَّ وتسحبني إلى الأسفل، كنت أعلم أنّي الأول في قائمة تضمُّ أولاداً آخرين، لكنّي في الوقت نفسه بتُّ عاجزاً عن الإخبار بذلك أكثر من أي وقت مضى"**(31). يتبيّن من النص الوارد أنَّ الافتراس هنا واقعي شبه معقول يندرج ضمن فضاء طبيعي هو (البحر)؛ إذ لا تُقدِّم صورة الافتراس هذه خرقاً صريحاً لقوانين الطبيعة، مع ما فيه من دلالات تدْرج البحر ضمن سياق التهديد المشار إليه سابقاً، بالرغم من حضور الأب بوصفه رمزاً للحماية وعجزه عن منع حادثة الافتراس المزعومة، إلَّا أنَّ هذه الحادثة تُلمّح بتوتر أسطوري، يظهر فيه البحر بوصفه فضاءً للكمون والمفاجأة، ممهّداً الطريق لتحوّل القرش إلى سمة حكائية متكررة.

وإن كان الافتراس في هذا المستوى صادراً من كائنٍ بحري يعيش في فضاءٍ محايد لا يشتُّ عن شروط الطبيعي ويقع ضمن حدوده، إلَّا إنَّ الرواية في مستوى آخر تنزاح بفعل الافتراس إلى فضاء آخر تختلُّ فيه قوانين الطبيعة، حين يروي الابن الثالث لـ(ياما) الغواص (أورماخ) حدث افتراس مجسمٍ جلدي لقرش بأسنان من محار يحاكي شكل القرش نُصب على المسرح كي يتمرَّن عليه بعد أن طلب منه معلمه (دودو) تمثيل دور في مسرحية يتضح من النص الآتي: **"شعرت بالغضب ووددت لو أنَّ قرشاً يعوم على مقربة منّي لأطعنه بفالة ذات خمسة خطاطيف حادّة، ولمّا لم يكن أمامي سوى ذلك القرش على المسرح، جمعت شتات غضبي الموزَّعة على أسماك القرش وهجمت عليه، فتلقَّف هو رأسي بفكية، وراح يُطبق على رقبتي بقوّة حتى التقت أسنانه عند حلقومي، فقدت بعدها الإحساس بالموجودات حولي، ولم أعد أسمع شيئاً عدا صوت أمي وهي تولول وتتوسّل بالقرش أن يُلقي رأسي، منذ ذلك اليوم وأنا لا أشكّ بأنّي ميّت"**(32). وهنا يتحوَّل المسرح من فضاء للمحاكاة والتمثيل وتجسيد الأدوار إلى ميدان للافتراس والالتهام

الفعليين، وفيه تنهار الحدود بين الواقع وتمثيله أيضاً، ويتمثَّل عنصر الفانتازيا بتحوّل المجسّم من الجمادات إلى قاتل فعلي ينطوي على خصائص الكائن المفترس في مستواه الأول، ذلك التحوّل الذي ينقله من مؤشر على الخطر وعلامة دالة عليه إلى مصدر فعلي لخطر الافتراس، وذلك يرتقي بفضاء المسرح من مجال المحاكاة إلى فضاء تتحقّقه في الفانتازيا المقوّضة لقوانين المنطق والمعقول.

وفي حالة تخييلية أخرى، تعدُّ نقلة مهمّة في سلسلة تدرّج الفانتازي في الحكاية الأسطورية، قياساً إلى بعدها عن حدود الواقع المرجعي، تظهر الصورة الإيقونية بوصفها حالة محايدة لا حياة فيها لتغدو كائناً له القدرة على الافتراس، يظهر ذلك بالسرد الذي يقدّمه الراوي عن الشخصية الأسطورية (دامكينا)* وهي تحكي افتراس صورة قرش لها، رسمها واحد من النقاشين الفرس على جدار أحد المعابد التي قَصَدَتْها[33]، ويتبيَّن ذلك بالصورة التي يُظهرها النص الآتي: **"مددت يدي إلى الجدار ومرّرتها على بطن القرش المنتفخة، رأيت عينين جاحظتين كعيني حرباء وهما تراقباني، ولمّا كان من العسير عليَّ أن أثبت أو أنفي حقيقة أنَّ القروش كائنات خطيرة، حتى وإن كان وجودها رمزياً على جدار أو في مسرح، التقطت حجراً لأحكّ به عينا كايا، لم أشكُّ أنَّهما عينا كايا مختبئتان هناك! ما زلت أريد محوهما، لكنَّني في تلك اللحظة فقدت شعوري بيدي، قضمها القرش! القرش اللّعين الذي كان من المفترض أن يتقيَّأ إذا ما فكّر بالتهام المزيد من الأطراف والرؤوس، وبالسرعة نفسها، كمن يغوص في حلم مظلم، وجدت نفسي في مكان يشبه المعبد المهجور لكن أين هو الباب؟"**[34]. تمثِّل الصورة المرسومة لكائن مفترس مثل (القرش) على جدار المعبد تقويضاً لحالة الألفة المفترضة في فضاء المعبد ذاته؛ إذ تنفي فرضية اشتراط الألفة والقداسة التي توفرانهما جدران المعبد، أن يتحوَّل رسم تخطيطي على واحد من جدرانها إلى كائن مفترس، إلَّا أنَّ التحوّل الفانتازي هنا، يريد أن يخلق من القرش كائناً متجاوزاً للحدود، قادراً على أن يحقّق فعل الافتراس في الفضاءات والأمكنة كلِّها.

وفي صورة أكثر اندفاعاً في مسار خلق الفانتازي في رحم الواقع وأكثر جرأة إذا ما قيست بغيرها، يدفع السرد القارئ ليكون بإزاء حالة متميّزة في سلسلة التدرّج التي أشرنا إليها، ويظهر ذلك حين يعمل الراوي على سرد تفاصيل التهام القرش الطفلة (كايا) بوساطة مجسَّم طيني تصنعه لها أختها (دامكينا) في أثناء حالة من اللعب الطفولي بقوله على لسان الشخصية: **"أغراني الطين والتماع أشعة الشمس عليه، وكنت أنظر من خلال النافذة المطلَّة على الباحة إلى دامكينا وهي تكوِّر الطين وتدعوني من هناك، أخذت كومة من الطين الذي جمعته دامكينا وصنعت منه مجسماً يحاكي ثوراً مجنحاً، أنا لم أرَ في حياتي ثوراً مجنحاً، لكنَّني جمعت أوصافه من حكايات جدتنا يالا، التي ما زالت تروي عن جلجامش قصص البطولة، ...، وكانت هي تصنع شيئاً ظلَّت تخبئه عنِّي بداعي المفاجأة، ولن تسمح لي برؤيته حتى يكتمل، لم أسمع دامكينا وهي توعز لي بفتح عيني لأرى ما صنعته لي في ذلك اليوم، كان الظلام أمامي حالكاً، وثمَّة من يمضغ شيئاً ويسحقه بأسنانه، ...، آه يا دامكينا الوقحة! ماذا جنيتُ لتفعلي بي كل هذا، تصنعي لي قرشاً وتحرضينه على التهامي"**[35]. يشير النص هنا إلى أنَّ طريقة استحضار القرش لا تختلف عن سابقاتها باستثمار صورة له؛ بيد أنَّ الصورة هنا ناتجة عن حالة خلق مستندة إلى أساس مادي بدئي وهو الطين، وعلى الرغم من توافر عناصر الألفة التي تفترضها حالة الخلق هذه، وهي اللعب الطفولي ومادته وهو الطين، إلا أنَّ الناتج من فعل الخلق يتحوَّل إلى كائن مفترس يلتهم صاحبه، وتنتهي الحالة بمصير افتراسي كسابقاتها، ويعدُّ هذا تنويعاً في دور الفانتازيا في تشكيل ملامح صورة القرش، متجاوزة حدود الواقع والاستناد إلى مرتكزات المخيلّة الجمعية.

وفي حالة أكثر تجريداً وأكثر أهمية في سلسلة التدرّج الفانتازي في سرد الحكاية الأسطورية، ينتقل السرد في تمثيله صورة القرش من المادي الملموس إلى الذهني المجرد، وذلك في سرده حالتي افتراس ولدين من أولاد الأم (بسيما)، الأولى، تتخيَّل فيها الشخصية قرشاً في السماء يطارد حَملاً *صغيراً بين النجوم، فيوقِع به ويلتهمه كما يتضح من النص الآتي: **"وما زال ذلك القرش يحاول اللحاق به حتى سقط الحمل المسكين، لقد تعثّر بنجمة كبيرة باهتة ولم يسعفه الوقت للنهوض والهرب من القرش، الذي اندفع نحوه بسرعة هائلة وغرز أسنانه في جسده، وراح ينهش لحمه حتى افترسه بالكامل، لا شكَّ أنَّ ذلك الحمل تعذّب كثيراً حينما كانت أسنان القرش تفرم لحمه الطري، أقول ذلك لأنّي شعرت به بآلامه وإحساسه بفقدان أمنية أن يعيش أكثر من تلك الفترة بين النجوم والمذنّبات الخاطفة، وكما لو كنت أنا المُفتَرس رحت أتألَّم معه وقد تلاشت قواي تماماً، وأحسست بجسدي قطعاً مفرومة بعناية وهي تأخذ طريقها إلى جوف القرش"**[36].
يفارق فعل الافتراس حدوده الأرضية ومجال تحقّقه في عالمه المدرك القريب منَّا لينزاح بالمخيلة إلى مجال أبعد، ذاك هو الفضاء الكوني المنفتح واسع الحدود، وهذا المشهد لا يُستقى من الواقع ولا يُستلهم من صورة مادية بعينها؛ بل يستند في تخليقه إلى تصور ذهني بحت، والأهم هو حالة الاسقاط التي تؤديها الشخصية بعد أن تتخيَّل متصوّرة فعل الافتراس للحمل الضعيف والصغير، وتحويل هذا الإحساس إلى فعل افتراضي افتراسي يلتهم الشخصية ذاتها، فيغدو التخيُّل هنا انعكاسيّاً مركباً.

أمَّا الحالة التخييلية الأخرى، التي لا تستند إلى أساس مادي واضح وملموس في بنائها كسابقتها، فتمثِّلها نهاية (أدابا)* راعي البقر وهو يمزح؛ إذ يعمل على تشبيه صديقه بقرش، وحينما ينطق بهذه الكلمة يتحوَّل الصديق إلى قرش يفترسه على ثلاث دفعات، كما يتبين من النص الآتي: **"ما أن استيقظ صديقنا كاكا من نومه، فرك عينيه وتثاءب كما لو صار في نيّته العودة إلى النوم، حتى دنوت منه وقلت له عبارتي تلك: هل تعلم يا صديقي كاكا أنَّك بهيئتك هذه وأنت تستيقظ من نومك، تشبه قرشاً ...! أوه سحقاً! لابدَّ أنَّكم تعرفون البقية، وماذا حدث بعد أن ألقيت عبارتي التشبيهية اللعينة بوجه كاكا، لن تصدقوا ما سأقوله لكم، حينما تراءى لي صديقي هذا على شكل قرش محمَّص الوجه، ...، لم يجد أمامه سوى تبريد جوفه بالتهامي على ثلاث دفعات، في كل مرَّة أشعر فيها أنّي انتقل إلى ذلك المكان المجهول، اتذكر أمّي المسكينة، وما إذا كانت ستلحق الأذى بنفسها كما وعدت بذلك في حال أنَّها فقدت ولداً جديداً"**[37]. وهنا نجد أنَّ الانفلات الفانتازي قد بلغ أقصاه ووصل ذروته، حين صار الافتراس نابعاً من فعل تخيّل الشخصية، ليغدو حينئذ حقيقة سردية تنتج من الكلمة ذاتها ومن فعل التصور، الذي يعمل على تخليق التخيّلات لتبدو واقعاً له حدوده واشتراطاته وله كيانه الخاص به أيضاً.

ولو تأمَّلنا النهايات التي انتهى إليها الأولاد الستة، لوجدنا أنَّها تُظهر مساراً تصاعدياً في محاولة تجريد صورة القرش؛ إذ ابتدأ الراوي به بوصفه كائناً بحرياً يعيش في فضائه المعهود وهو البحر، ثمّ انتقل به إلى مجسّم تمثيلي له القدرة على الافتراس، ثمَّ صورة مرسومة على جدار، وبعدها مجسَّم من الطين بدافع اللعب الطفولي، وتنتهي محاولات التخيل هذه المستندة إلى أساس مادي، بتحول أهم في انفصال التخيُّل عن ذلك الأساس، ليغدو في تحوّله الأخير إمكانية ذهنية محضة، فيفارق هنا الافتراس فعله الطبيعي متحولاً إلى بنية خلاّقة شاملة تستند إلى التخيُّل بوصفه حالة تحكم العالم الروائي بأكمله.

التاريخي:

ليست العلاقة بين التاريخ والرواية بحديثة العهد، ولا أنَّ طبيعة الكتابة التاريخية - بخضوعها في تشكيلها لآليات سردية ومجازية تأويلية تبعدها عن الموضوعية المطلقة - ببعيدة كل البعد عن طبيعة تلك الآليات

الحاكمة للخطاب الأدبي ومنه الروائي، لاسيما إذا علمنا أنَّ المؤرخ يعمل على اختيار أحداث بعينها وسبكها ضمن حبكة تمنحها معنى، وتؤدي "عملية الحبك دوراً أساسياً في التوفيق بين الأحداث وسياقاتها المختلفة فتقوم بالتوسط بين طرفين متنازعين هما الانسجام من طرف والتنافر من طرف آخر"[38]، ذلك ما يحيل التاريخ إلى خانة الخطاب المؤوَّل وينفي عنه كونه مرآة شفافة للماضي، وقد كشف (هايدن وايت) عن الطابع السردي للخطاب التاريخي محاولاً تقويض فكرة كونه حيادياً على نحو مطلق؛ فالتاريخ بحسب (وايت) " ليس وصفاً لما حدث؛ بل سرد تُمنح فيه الأحداث معنى من خلال حبكة تأويلية، فالمؤرّخ لا يقدِّم الماضي كما هو؛ بل كما يُبنى في ذهنه، عبر اختيارات سرديّة ولغويّة"[39]. في حين ذهبت (ليندا هيتشيون) إلى مسافة أبعد من ذلك بتركيزها على الوعي السردي بوصفه عنصراً بنائياً داخل النص الروائي ما بعد الحداثي؛ فهي حين تشير إلى الانعكاسية المكثفة والتناصية التهكمية[40]، اللتين تعدّان ميزتين مهمتين لأدب ما بعد الحداثة، لا سيما الرواية منه، فإنَّها تستدرك على ذلك بقولها: "لا بدَّ من إضافة شيء آخر لهذا التعريف: وعي ذاتي بالتاريخ بوزن الانعكاسية الذاتية، ونموذجي هو أسلوب البناء الما بعد حداثي، الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمّد للتاريخ بأشكاله البنائية والوظائفية"[41]، وهي ضمن إطار ما تسميه بـ(ما وراء القص التاريخي) ترى أنَّ نصوص ما بعد الحداثة الإبداعية تسعى إلى استثمار نصوص التاريخ وتوظيفها بوعي وتعمُّد، متصرفة فيه بشكل سافر على نحو يقترب من (إساءة الاستعمال)[42]، بما يفضح الطبيعة القلقة وغير الثابتة لصور تمثيل الماضي، وهدم مزاعم الحياد والموضوعية التي ظلَّت ملازمة للخطاب التاريخي.

ومهما كانت صورة حضور التاريخ في النص الروائي الما بعد حداثي، فإنَّ هذا الحضور – بحسب ما أسمته ليندا هتشيون بـ(ما وراء القص التاريخي) - ليس بريئاً ولا معطًى سطحياً جاهزاً؛ لأنَّ "العلاقة الما بعد حداثيّة بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيداً من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ما وراء القص التاريخي يعمل من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية. إنَّه نوع من المفارقة التهكميّة الجادة التي تؤثّر على الهدفين كليهما. التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (وإن لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب يوظّف الدمج النصي لهذه الماضيات التناصيّة، بوصفها عنصراً هيكلياً تكوينياً لرواية ما بعد الحداثة على أنَّه تسويق رسمي للتاريخية عالمياً وأدبياً"[43]. ومن هنا فإنَّ التاريخ يُستوحى ويُستثمر بوصفه نصاً مفتوحاً على الشك وإعادة القراءة والتأويل.

إنَّ أهم ما يمكن الوقوف عنده في رواية (الجنرال مود)، ورود نص فاصل بين السرد الواقعي والأسطوري يُحال إلى السرد التاريخي، ويُذيَّل النص بتاريخه في 1916/8/30 ومصدر ذلك النص المتمثِّل بـ (جريدة بصرة تايمز)، يقول الخبر: **"تشرَّفت مؤخراً مدرسة الأليانس في البصرة بحضور الجنرال ستانلي مود الحفل المقام على شرفه بمناسبة تسلّمه قيادة الجيوش البريطانية في العراق خلفاً للجنرال ليك، هذا وكان في استقباله مدير بلدية البصرة والحاكم العسكري وعدد من قناصل الأوروبيين والوجهاء والأفندية والخواتين والجالية الإنجليزية، إضافة إلى التلاميذ والكادر التربوي للمدرسة، وأقيم بهذه المناسبة حفل خاص وُزّعت فيه الحلوى والمرطبات على الحضور، ويُذكر أنَّ الجنرال مود وصل إلى البصرة عقب انتهاء معارك الدردنيل الطاحنة؛ للمشاركة في حملات الإنقاذ التي أرسلت لفكِّ الحصار عن حامية الكوت، وكان قبلها يقضي فترة استشفاء في لندن، بعد اصابته بجروح خطيرة في فرنسا، ومن المؤمَّل أن يغادر المدينة خلال الشهرين المقبلين لقتال الأتراك وتحرير بغداد وبقية المدن العراقية من براثن الجيوش العثمانية"**[44].

يتبيَّن أنَّ النص يحاول أن يتقمَّص هيئة الوثيقة الصحفية وشكلها المزعوم؛ فهو يشير إلى عنوان الصحيفة واسمها، وإلى تاريخ قارٍ في الذاكرة الاستعمارية، وإلى شخصية تاريخية لها حضورها الفاعل في الماضي القريب لتاريخ العراق، والنص يجري على مسار الوثيقة المفترض مستوحياً خطاب التاريخ لا بوصفه تاريخاً ثابتاً مسلَّما به يُراد نقله أو الإخبار به، والنص أيضاً لا يرد مُدمجاً مع سرد الرواية؛ بل مستقلاً بذاته ضمن بنية مجاورة للسرد الروائي، فهو لا يأتي على لسان شخصية من الشخصيات الروائية ولا يقدمه راو معلوم، ثمَّ أنَّ نبرة الوثيقة ولغتها تكشفان عن غاية غير معلنة لإيراده؛ فالنص يُستهل بعبارة (تشرفَّت مدرسة الألیانس)، وتطفو على سطحه مظاهر الاحتفاء بقدوم الجنرال (ستانلي مود) - الرسمية (حضور القناصل الأوربيون، ومدير بلدية البصرة، والحاكم العسكري)، والشعبيّة المحلية (التلاميذ والكادر التربوي) – تخلق مفارقة بين ما يُفهم من سطح النص الذي يجري متساوقاً مع النفس الاستعماري لسلطة الاحتلال البريطاني، التي تحاول تسويق ما تؤديه على أنَّه تحرير من الاحتلال، وما يعيه القارئ ويعرفه عن حقيقة بريطانيا ودوافعها في دخول العراق واحتلاله. إنَّ أهم ما يمكن تسجيله هنا هو أنَّ الراوي لم يتدخَّل في التعليق على النص الوارد، بل أورده بهيئته المخاتلة تلك؛ ليقوَّض من داخله ويُترَك أمر تفكيك موضوعيته وتقويضه للقارئ نفسه، وهذا ما ينسجم مع ما طرحته الناقدة (ليندا هتشيون) فيما أسمته بـ(الميتا قص التاريخي) بأنَّ التخييل الروائي يستوحي التاريخ لا لكونه حقائق قارة وثابتة؛ بل بوصفه مادة هشة لها القابلية على التمثيل، وإعادة التشكيل، ومحاكاة أسلوب كتابته داخل النص الروائي، مادة تتسم بطواعيتها للتسريد بما يُبطِل ادعاءها بالموضوعية والحياد.

ومما يستدل به على أنَّ الأخبار الصحفية التي ترد في الرواية هي أقرب إلى التخييل الروائي منها إلى التاريخ التوثيقي، ورود نصين في موضعين آخرين، الأول منهما يشير إلى تهريب النفط، والآخر يلمِّح إلى سرقة الآثار، وكلاهما يجريان بعلم الجنرال مود **"أُلقي القبض على شخص بحوزته كمية كبيرة من النفط الخام، معبَّأة في براميل وغالونات مربوطة على عربات مموهة تجرها البغال، وقالت السلطات أنَّ هذا الشخص يروم تهريب الحمولة إلى مكان ما عبر الحدود، فاقتيد في أثرها مباشرة إلى مقر الحاكم العسكري لاستجوابه ومعرفة مصدر النفط الخام"**(45). وقد نُسب الخبر إلى جريدة الأوقات العراقية في 1916/8/30م، إنَّ إحالة النص التاريخي إلى صحيفة لها وجودها الفعلي تاريخياً، يطبع الخطاب الروائي الميّال إلى التاريخ ظاهرياً بمسحة التوثيق، ويعمل على إيجاد انطباع مفتعل بالحياد والموضوعية، ويُزَعزَع هذا الانطباع حين تكشف الرواية عن رغبتها لإعادة انسجام تلك الأخبار وترتيبها في سياق روائي تخييلي، فتغدو الوثيقة عنصراً سردياً مطاوعاً لإعادة التأويل بعد أن أُريد لها أن تكون دليلاً تاريخياً؛ فالنص الذي يبدو عليه كأنَّه وثيقة صحفية تتحدَّث عن شخص يهرّب النفط بطريقة بدائية، منسوباً إلى صحيفة تصدر في العام 1916م، يظهر في بدايته كأنَّه خبر صحفي واقعي، إلاَّ أنَّه بعد ضمّه إلى الرواية سرداً، أظهر حقيقة تحوّل الخبر من تاريخيته إلى مادة حكائية تخييلية منخرطة في شبكة من العلاقات السردية، بما يضع تلك الوثيقة في خانة البنية التخييلية للرواية، ومن هذا المنطلق تترسّخ واحدة من سمات ما بعد الحداثة القائمة على أساس التشكيك في الأطر والحدود التي تفصل الوثيقة عن الخيال.

ويظهر فيما بعد أنَّ الحاكم العسكري (ستيوارت) يسلِّم رسالة إلى الجنرال (مود) وهو منشغل في قراءة كتاب المكتشف العظيم رحلة كريستوفر كولومبوس إلى أرض الأحلام، وهذه الرسالة يظهر عليها الطابع الرسمي؛ فهي تُستهل بـ **"إلى القيادة العسكرية العليا. حضرة الجنرال ستانلي مود القائد العام للجيوش البريطانية الملكية في العراق. تحية واحترام. امتثالاً لأوامركم بشأن إجراء تحقيق حول تفشي ظاهرة تهريب النفط الخام، نود إعلام سيادتكم إلى أنَّنا أجرينا تحقيقاً مع المدعو مير سلوم أفندي ... تتضح**

أنّ مصدر هذا النفط هو عين تقع في إحدى القلاع الأثرية، والملاحظ من اعترافات الموقوف مير سلوم أفندي، أنَّ هذه القلعة تقطنها طائفة كبيرة، يقول إنها نزحت من بلدة قديمة"(46) ذُيّلت الرسالة بـ(الميجر ستيوارت الحاكم العسكري بصرة 1916/9/1). ويذكر الراوي أنَّ الجنرال مود حين قرأ الاعترافات لم يعلّق وأمره بوضع الموقوف قيد الإقامة الجبرية لحين استدعاءه في مهمة، وجلب زمرة من الحدادين (وتنكجية) العشار على وجه السرعة (47). إنَّ تلميحاً يُستَشف من خلال إشارة النص إلى انهماك الجنرال في قراءته كتاب رحلة كريستوفر، يرسّخ امتداد الطابع الاستعماري لهذه الدول والامبراطوريات بماضيها وحاضرها الممتدين إلى زمن النص؛ سعياً منه إلى تجديد أو مواصلة سردية التحرير والفتح المزعومتين، والكامنتين وراء الاكتشافات نفسها التي وطّدت لإرساء المخيال الاستعماري.

كما أنَّ النص يفتح الأبواب مُشرعة أمام تساؤلات حول جدّية السلطة الاستعمارية في تعاملها مع حادثة التهريب، ويظهر ذلك جلياً في أمر الجنرال باستدعاء حدادي العشار ووضع الموقوف بالحجز المؤقت لادّخاره لمهمة غير معلنة، ويترسَّخ هذا التوجه بمشهد سردي يبيّن استيقاظ الناس على عملية سلب أركان تراث البلد ومعالمه ورموزه، وهو ما يبيّنه النص الآتي: **"استيقظ السكان في صباح اليوم الماضي على وقع أقدام وهمهمة فصائل جنود المشاة الهنود وهم يسحبون ويدفعون عربة كبيرة تحمل نصبا معدنياً لامرأة حسناء عارية تقف على أسدين جاثمين، وعلى جانبيها بومتان قائمتان، وكان ما يزال موكب التمثال المعدني يشقُّ طريقه عبر طرقات البصرة برفقة جوق موسيقي وكتيبة من الفرسان وسط ذهول السكان وارتيابهم، حتى وصل إلى باب الزبير حيث وردتنا أخبار من هناك تفيد بالتحاق الجنرال مود بالموكب الذي لم تعرف وجهته حتى الآن أو المغزى وراء ذلك المجسّم الغريب. جريدة الأوقات العراقية 16 19/10/27 "**(48). إنَّ سحب هذا الرمز أو المعلم أمام أنظار الناس يشير إلى عدم اكتراث سلطة الاحتلال بهم وهم يشاهدون بأم أعينهم كيف تُقتَلع جذورهم الحضارية من سياقاتها الثقافية وأطرها الحضارية، ويعدُّ هذا النص دليلاً سردياً على التباين وعلامة دالة على التناقض والمفارقة في الخطاب الاستعماري، ثمَّ إنَّ مشهد السحب يحمل بعداً دلالياً يوحي بفعل الاستئصال أو الانتزاع، وهذا أقسى ما يمكن أن يفقده أي شعب من الشعوب، وإذا كان نص التهريب والتحقيق به موحياً بحرص الاحتلال على حماية الثروة؛ فإنَّ الاجراءات التي اتخذت وتفاصيل سير ذلك التحقيق، تكشفان النقاب عن حرص رموز الاحتلال على تنظيم استغلال هذه الثروة، لاسيما إنَّ النص يشير إلى انضمام الجنرال (مود) نفسه في مشهد سحب النصب التذكاري، ويدلّل النص أيضاً بنفي الادعاء بحماية الثروة مؤكداً انخراط هذه السلطة نفسها بممارسة فعلي النهب والتهريب ممّا يكشف عن مفارقة وتباين كبيرين في الخطاب الاستعماري السائد.

نتائج البحث:

- اتَّضح من خلال البحث، أنَّ الفانتازيا لها القدرة على تمثيل الواقع بدلاً من تجاهله أو الهروب منه، ويتحقُّق ذلك بمراجعة الصياغة لسبل الانحراف عن النسق المألوف والانزياح عنه؛ فالفانتازيا منحت النص الروائي القدرة على تمثيل الواقع، بالكشف عن أزماته الاجتماعية والسياسية باستعمال الرمز والتوسّل به وتوظيفه؛ لإرساء التوجه إلى المواربة والالتواء بإزاء المباشرة الفجّة، وذلك يضفي على النص بعداً فنياً وتأويلياً متميزاً.

- عملت الفانتازيا على تقديم الواقع بطريقة ينزاح به عن مركزيته المتعارف عليها، بوصفه بناءً قابلاً للتفكيك ومعاودة التشكيل والتركيب؛ وذلك بإنتاج واقع بديل يسير بموازاة الواقع الفعلي مشتبكاً معه، بما يسوّغ له امتلاك القدرة على فضح تعارضاته ومضاعفة دلالاته.

- عمل البحث على فحص واحدة من فرضيات سرد ما بعد الحداثة، وهي تفكيك السرديات الكبرى، من خلال تقويضه مقولة الحقيقة التاريخية المطلقة، واتخاذها معطىً مسلَّماً به وثابتاً؛ وذلك بتوظيف الرواية الوثيقة التاريخية والكشف عن حقيقة إعادة بنائها داخل السرد، لإظهار ما هو متخفٍ تحت طياتها من حقيقة خطاب السلطة الاستعمارية المضمر.

- إنَّ من أهم ما يمكن أن تقدّمه الفانتازيا في رواية ما بعد الحداثة، هو التخلِّي عن التعامل مع التاريخ بوصفه سجلاً وقائعياً، والتعامل معه بعدّه بنية سردية فيها من الطواعية لإعادة الصياغة والتأويل.

- أظهر البحث أنَّ النص الما بعد الحداثي، يستحضر الأسطورة بطريقة تفكّكها وتعيد إنتاجها في سبيلها الى دمجها ضمن بنية سردية دالة، وترك الركون إلى التعامل معها بوصفها مادة حكائية غير قابلة للمساس ببنيتها الجاهزة؛ وبهذا يتعزَّز البعد الرمزي للنص بأكمله.

- أكَّد النص الأسطوري في ظل التوظيف الما بعد حداثي، قابلية الأسطورة على التخلي عن بعدها التفسيري القار والمألوف، وعن وقابليتها على التكيُّف في سياق فضاءٍ منفتح على التأويل المتعدّد والمتنوع.

-

هوامش البحث:

([1]) مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علّام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام – الرباط، ط1 – 1973، 49.

([2]) المصدر نفسه: 49.

([3]) المصدر نفسه: 50.

([4]) المصدر نفسه: 50.

([5]) مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علّام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام – الرباط، ط1 – 1973، 54.

([6]) المصدر نفسه: 65.

([7]) شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1 – 2009، 26.

([8]) معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1 – 2002، 86 – 87.

([9]) معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الناشر: دار العين للنشر، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1 – 2010، 168.

([10]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة سعيد علوش عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني بيروت – لبنان، 170، ط 1 – 1985.

([11]) العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: حسين علّام، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة – الجزائر، ط ١ – 2009، 77 – 87.

([12]) أدب الفانتازيا (مدخل الى الواقع): ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، دار المأمون– بغداد، ط1– 1989، 13.

([13]) أدب الفانتازيا (مدخل الى الواقع): ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، دار المأمون– بغداد، ط1– 1989، ١٩.

([14]) ينظر: المصدر نفسه: 191.

([15]) ينظر: اختصارات حول الفانتازيا (شهادة خاصة بالمائدة المستديرة التي عُقدت تحت عنوان "الرواية والفانتازيا " بملتقى القاهرة للرواية العربية): ممدوح رزق، موقع الكتابة الثقافي، 2015، https://alketaba.com

([16]) ينظر: الشعور بما هو فانتازي: خوليو كارتاثر، ترجمة: أحمد عبد اللطيف، موقع الكتابة الثقافي، 2014، https://alketaba.com .

([17]) ينظر: الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة): جان – فرانسوا ليوتار، ترجمة أحمد حسّان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1- 1994، 24.

([18]) الرواية: 8، 40، 71، 102، 130، 154، 177.

([19]) الرواية: ٨.

([20]) الرواية: 17

([21]) الرواية: 188.

([22]) الرواية: ١١٠.

([23]) الرواية: 43.

([24]) ينظر: شعرية ما بعد الحداثة (التاريخ، النظرية، المتخيل): ليندا هاتشون، ترجمة: السيد إمام، الناشر: المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1- 2024، 103 – 104 . وينظر: سياسة ما بعد الحداثة: ليندا هتشيون، ترجمة: د. حيدر حاج إسماعيل (المنظمة العربية للترجمة)، مراجعة: ميشال زكريا، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، ط1 – 2009،

([25]) الخيال الأدبي: نورثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات: وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق – سوريا، 1995، 63.

([26]) مظاهر الأسطورة: مرسيا إلياد، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1 – 1991، 10.

([27]) الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها): جيلبير دوران، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3 – 2006، 337.

([28]) خصائص الرواية في ما بعد الحداثة: شانون ويليامز، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجموعة مؤلفين، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا – دمشق، 2010 م، 39.

([29]) الرواية: 7.

([30]) الرواية: 12

([31]) الرواية: 29، 38.

([32]) الرواية: 65.

([33]) ينظر: الرواية: 92.

([34]) الرواية: 96.

* يرد هذا الاسم في أساطير حضارة ما بين النهرين، لا سيما السومرية والأكديّة منها، وتذكر أسطورة بداية الخلق البابلية (أنوما إليش)، أنّها إلهة يرتبط اسمها بالخصب والحكمة، وهي أمٌّ الإله (مردوخ)، وتروي هذه الأسطورة انتصار سيد الآلهة وعظيمها على قوى الفوضى وترسيخه النظام عند خلق العالم. يُنظر: أساطير من بلاد ما بين النهرين (الخليقة، الطوفان، كلكامش، وغيرها): ترجمتها ووضعت المقدمة والملاحظات: ستيفاني دالي، نقلتها إلى العربية: نجوى نصر، دار: جامعة أوكسفورد للنشر، الناشر: بيسان للنشر والتوزع والإعلان، بيروت – لبنان، ط1 – 1997.

([35]) الرواية: 123- 125.

* للحَمل في أساطير الثقافات العالمية دلالات منها: أنهّا تعبَّر عن الطاعة، والإخلاص، والوداعة. يُنظر: تشريح النقد (محاولات أربع): نورثروب فراي، ترجمة: د. محمّد عصفور، منشورات: الجامعة الأردنيّة، عمّان – الأردن، د. ط – 1991م، 193. وفي النص حضور الحمل بإزاء حيوان بحري مفترس، يدلّل على كم من العنف يقترفه ذلك الحيوان المفترس إزاء ضحاياه.

([36]) الرواية: 146.

([37]) الرواية: 170.

* اسم (أدابا) يُستلهم من الأساطير السومرية والأكدية؛ إذ ترد أسطورة باسم (أدابا)، وتذكر هذه الأسطورة أنه رجل حكيم من مدينة (أريدو) وهو أنموذج للبشر الكامل، خلقه الإله (إيا)، وقد منحه الحكمة من دون الخلود. هذا يدلّل على أنَّ الرواية تفكك الأساطير القديمة وتبني على أنقاضها سرداً تخييلياً روائياً. يُنظر: مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ط – 1976م، 136.

([38]) التخيل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية): د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 – 2011. 6.

([39]) حين قلب هايدن وايت الطاولة (إعادة التفكير في الحياد والموضوعيّة في الكتابة التاريخية): د. أحمد الرسّي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، مجلد13، العدد 3 – 2025. 68.

([40]) تذكر (هتشيون) أنَّ النص الانعكاسي الذاتي يرى أنَّ القصة قد لا تستقي سلطتها من أي واقع تمثّله، إنَّما من تلك الأعراف الثقافية التي تميّز القصة، بالإضافة إلى البناء الذي نسمه بـ(الواقع)، ومن هنا صار الجمع بين الخرافي الانعكاسي بخياليته، والتاريخي التوثيقي الذي يمكن التحقّق منه، يسبب قلقاً ظاهراً عند النقاد. ينظر: سياسة ما بعد الحداثة: ليندا هتشيون، ترجمة: د. حيدر حاج إسماعيل (المنظمة العربية للترجمة)، مراجعة: ميشال زكريا، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، ط1 – 2009، 118.

([41]) ما وراء القص التاريخي (السخرية والتناص مع التاريخ): ليندا هتشيون، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجموعة مؤلفين، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط1 – 2010. 93.

([42]) ينظر: ما وراء القص التاريخي (السخرية والتناص مع التاريخ): ليندا هتشيون، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجوعة مؤلفين: 95.

([43]) ما وراء القص التاريخي (السخرية والتناص مع التاريخ): ليندا هتشيون، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجوعة مؤلفين، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط1 – 2010. 94.

([44]) الرواية: 25.

([45]) الرواية: ٥٩.

([46]) الرواية: 87 – 88.

([47]) ينظر: الرواية: 88.

([48]) الرواية: 141.

مصادر البحث:

أولاً- الكتب:

عينة البحث: رواية تذكار الجنرال مود: ضياء جبيلي، دار ورّاقون للنشر والتوزيع، البصرة – العراق، ط1 – 2014.

١. أدب الفانتازيا (مدخل الى الواقع): تي ابتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد –1989.
٢. أساطير من بلاد ما بين النهرين (الخليقة، الطوفان، كلكامش، وغيرها): ترجمتها ووضعت المقدمة والملاحظات: ستيفاني دالي، نقلتها إلى العربية: نجوى نصر، دار: جامعة أوكسفورد للنشر، الناشر: بيسان للنشر والتوزع والإعلان، بيروت – لبنان، ط1 – 1997.
٣. الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها): جيلبير دوران، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3 – 2006م.
٤. التخيُّل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية): د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 – 2011م.
٥. تشريح النقد (محاولات أربع): نورثروب فراي، ترجمة: د. محمّد عصفور، منشورات: الجامعة الأردنيّة، عمّان – الأردن، د. ط – 1991م.
٦. خصائص الرواية في ما بعد الحداثة: شانون ويليامز، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجموعة مؤلفين، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا – دمشق، 2010 م.
٧. الخيال الأدبي: نورثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات: وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق – سوريا، 1995م.
٨. شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1 – 2009م.
٩. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: حسين علّام، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة – الجزائر، ط ١ – 2009 م.
١٠. ما وراء القص التاريخي (السخرية والتناص مع التاريخ): ليندا هتشيون، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجموعة مؤلفين، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط1 – 2010.

١١. مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علّام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام – الرباط، ط1 – 1973.
١٢. مظاهر الأسطورة: مرسيا إلياد، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1 – 1991.
١٣. معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الناشر: دار العين للنشر، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1 – 2010.
١٤. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة سعيد علوش عرض وتقديم وترجمة: دار الكتاب اللبناني بيروت - لبنان، ط 1 – 1985.
١٥. معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1 – 2002.
١٦. مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ط – 1976م.
١٧. الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة): جان – فرانسوا ليوتار، ترجمة أحمد حسّان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1- 1994.

ثانياً– المجلّات:

١. حين قلب هايدن وايت الطاولة (إعادة التفكير في الحياد والموضوعيّة في الكتابة التاريخية): د. أحمد الرسّي، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، مجلد13، العدد 3 – 2025. 68.

ثالثاً– الشبكة العالمية للمعلومات (الأنترنيت):

١. اختصارات حول الفانتازيا (شهادة خاصة بالمائدة المستديرة التي عُقدت تحت عنوان "الرواية والفانتازيا " بملتقى القاهرة للرواية العربية): ممدوح رزق، موقع الكتابة الثقافي، 2015، https://alketaba.com.
٢. – الشعور بما هو فانتازي: خوليو كارتاثر، ترجمة: أحمد عبد اللطيف، موقع الكتابة الثقافي، 2014، https://alketaba.com.