الوعي السردي آلية لتمثيل الصدمة في روايات حسن الموسوي: دراسة في أدب الذاكرة العراقية المعاصرة

أ.م.د حوراء عزيز عليوي الكيم

جامعة القاسم الخضراء| كلية التربية| قسم اللغة العربية \الأدب

hawrra.alqaim@wrec.uoqasim.edu.iq

الملخص:

تتناول هذه الدراسة أربع روايات للروائي العراقي حسن الموسوي، هي: "ليتني لم أفق" (2020)، و"هلوسة في زمن الكورونا" (2021)، و"صرخة من ذاكرة امرأة" (2020)، و"عصر الغياب" (2020)، بوصفها نماذج سردية تنهض بتمثيل الصدمة النفسية بأبعادها الفردية والجماعية في السياق العراقي المعاصر، وتسعى الدراسة إلى الإجابة عن سؤال محوري مفاده: كيف يحوّل الموسوي الصدمةَ العراقية المعيشة إلى بنية سردية قادرة على إنتاج المعنى في مواجهة الانكسار، معتمدةً في ذلك المنهج النصي التحليلي القائم على مستويات ثلاثة: النفسي- السردي، والزمني- بنيوي، والحضاري- الهوياتي، ومستندةً إلى مفاهيم نظرية الصدمة وآليات السرد العربي المعاصر. وتستمد الدراسة أهميتها من كونها من المحاولات النقدية الأولى التي تقارب أدب الموسوي من هذا المنظور، لتسهم في سدّ فراغ نقدي تشكو منه الدراسات المعنية بالرواية العراقية المعاصرة. وقد انتهى البحث إلى أن الموسوي يؤسس نمطاً سردياً خاصاً في تمثيل الصدمة، يقوم على بنية الغياب المتراكم، والزمن المتشظي، وتعدد الأصوات السردية، وتوظيف الهلوسة والحلم وسيلتين كاشفتين لعوالم اللاوعي في روايتي " هلوسة في زمن كورونا" و" ليتني لم أفق" تحديدًا، فضلاً عن جعل الإبداع الفني آليةً للمقاومة في مواجهة الفقد والانكسار.

الكلمات المفتاحية: الوعي السردي، الصدمة النفسية، الذاكرة الجماعية، الذاكرة الفردية، حسن الموسوي، الرواية العراقية المعاصرة ، أدب العنف، بنية الغياب، الهلوسة السردية.

Abstract

This study examines four novels by the Iraqi novelist Hassan Al-Mousawi: "If Only I Hadn't Woke Up" (2020), "Hallucinations in the Time of Corona" (2021), "A Cry from a Woman's Memory" (2020), and "The Age of Absence" (2020). These novels are considered narrative models that represent psychological trauma in its individual and collective dimensions within the contemporary Iraqi context. The study seeks to answer a central question: How does Al-Mousawi transform lived Iraqi trauma into a narrative structure capable of producing meaning in the face of defeat? It employs an analytical textual approach based on three levels: the psychological-narrative, the temporal-structural, and the cultural-identity, drawing upon concepts from trauma theory and the mechanisms of contemporary Arabic narrative. The study's significance

lies in its being one of the first critical attempts to approach Al-Mousawi's literature from this perspective, thus contributing to filling a critical gap in studies concerned with the contemporary Iraqi novel. The research concluded that Al-Mousawi establishes a unique narrative style in representing trauma, based on a structure of accumulated absence, fragmented time, multiple narrative voices, and the use of hallucinations and dreams as tools for revealing the realms of the unconscious, particularly in his novels "Hallucinations in the Time of Corona" and "If Only I Hadn't Woke Up." Furthermore, he makes artistic creation a mechanism of resistance in the face of loss and heartbreak

Keywords: narrative consciousness, Psychological trauma, collective memory, individual memory, Hassan Al-Mousawi , contemporary Iraqi novel, , literature of violence, structure of absence, narrative hallucinations.

المقدمة:

شكلت الرواية العراقية المعاصرة منذ مطلع الثمانينيات وحتى المرحلة الراهنة فضاءً سردياً انعكست فيه التحولات العميقة التي شهدها المجتمع العراقي على صعيد الحرب والحصار والتهجير وانهيار الدولة، وتعاقب المراحل التاريخية المضطربة التي امتدت إلى ما بعد عام 2003 بكل ما حملته من تفجيرات طائفية وموجات نزوح وفقدان، وصولاً إلى وباء كوفيد-19 الذي أضاف إلى المشهد طبقة جديدة من العزلة والخسارة، ولعل أبرز ما يميز هذه المرحلة من تاريخ الرواية العراقية انتقالها من مقام التوثيق المباشر للحدث إلى مقام التمثيل الجمالي للتجربة، ومن السرد عن الحرب إلى السرد من داخلها، وهو ما جعل من الرواية العراقية المعاصرة موضع اهتمام نقدي متزايد، يسعى إلى استجلاء طرائقها في استيعاب التجربة الإنسانية المعقدة التي عاشها العراقيون.

ويعد الروائي حسن الموسوي من بين الأصوات السردية التي اشتغلت على هذه الموضوعة في عدد من رواياته المتلاحقة، وعالجت الصدمةَ بأبعادها المختلفة، الفردية منها والجماعية، التاريخية والراهنة، السياسية والوجدانية، غير أن هذا المنجز الروائي لم ينل حتى الآن حظه الكافي من الدرس النقدي المنهجي، ولا سيما في ضوء نظريات الصدمة والوعي السردي التي شهدت تطوراً ملحوظاً في الدراسات الأدبية المعاصرة، وهو ما يفتح المجال أمام مقاربة نقدية تسعى إلى استدراك هذا النقص وفتح أفق التلقي على هذه التجربة الروائية التي تستحق التأمل والمتابعة.

تنطلق إشكالية البحث من السؤال الآتي: كيف يشكّل حسن الموسوي وعياً سردياً قادراً على استيعاب تجربة الصدمة المتراكمة والمتجددة في الواقع العراقي؟ وما الأبعاد الجمالية لهذا الوعي في علاقته بإعادة بناء الهوية الفردية والجمعية عبر الفعل السردي؟ وقد فرضت الإجابة عن هذا السؤال على الدراسة أن تقف عند ثلاث مستويات متشابكة، هي: مستوى تمثيل الصدمة في النص الروائي، ومستوى البنية السردية التي تحملها، ومستوى الأفق الدلالي الذي تنفتح عليه.

وتسير الدراسة في تحليل كل رواية وفق مسار ثلاثي متكرر: تبدأ بتحليل بنية الصدمة وآليات تمثيلها على المستوى النفسي-السردي، ثم ترصد الاضطراب الزمني-البنيوي الذي يُنتجه الوعي المصدوم في نسيج الخطاب، وتنتهي بقراءة الأبعاد الحضارية-الهوياتية التي تُوسّع الجرح الفردي ليصير شهادةً على جماعة بأسرها .ويُتوَّج كل تحليل بمساءلة الفعل الفني - رسماً كان أم كتابةً أم غناءً - بوصفه آليةً مقاومةٍ وإعادةَ بناءٍ للذات.

أما على صعيد الدراسات السابقة، فإن الرواية العراقية المعاصرة قد حظيت باهتمام نقدي واسع، تجلى في دراسات متعددة تناولت أبعادها الموضوعاتية والجمالية، غير أن هذه الدراسات اتجهت في

معظمها إلى مقاربة موضوعات الحرب والمنفى والهوية، في حين ظل أدب الموسوي بمعزل عن الاشتغال النقدي المنهجي المعمّق، وبخاصة من منظور نظريات الصدمة والوعي السردي، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى تداركه بقدر ما تتيحه طبيعة المقاربة التي تنهض بها، ومن خلال جهاز مفاهيمي مستمد من بول ريكور في كتابيه "الذاكرة، التاريخ، النسيان" و"الذات عينها كآخر"، وكاثي كاروث في كتابها "التجربة غير المُستوعَبة"، فضلاً عن أدوات التحليل السردي العربي عند سعيد يقطين ومحمد عزّام وفاضل ثامر.

المبحث الأول: الصدمة والوعي السردي:

أولاً: مفهوم الصدمة وامتداداته

الصدمة (Trauma) في أصلها اليوناني كلمةٌ تدل على الجرح الجسدي. ثم انتقلت في الأدبيات النفسية والنقدية الحديثة لتشمل ذلك الأثر النفسي الذي لا تشفيه الضمادات، ولا تنتهي مفاعيله بانتهاء الحدث الذي أنتجه. فهو يبقى يشتغل في طبقات الشخصية بعيداً عن سطح الوعي، يُعيد تشكيل ردود الأفعال والعلاقات والذاكرة، وقد يمتد سنوات طويلة[1].

ما يهمّنا هنا أن المفهوم لم يقف عند الفرد، وقد توسّع هذا المفهوم ليشمل الجماعة، إذ تكون ذاكرتها عُرضة للعطب وسوء التوظيف بالقدر الذي تكون فيه ذاكرة الفرد مُثقلة بما لا تستطيع هضمه، وأن صون هذه الذاكرة من الطمس والتحريف يرقى عنده إلى مرتبة الواجب الأخلاقي والابستيمولوجي معاً[2]. وهذا التوسّع في المفهوم هو ما يجعله صالحاً لمقاربة نصّ صدمي تتراكب فيه الجراح الفردية والجماعية كما هي الحال في النصّ العراقي.

في الفكر النقدي العربي تتشعّب دلالة المفهوم في منظومة مصطلحية متشابكة: الرضّة، النكوص، الاقتلاع، التشرّد، نزاع الهويّات. ويرى جورج طرابيشي في هذه المنظومة وجهاً من وجوه أزمة الخطاب العربي في مواجهة الحداثة الغربية، إذ شخّص الاصطدام بين هذين العالمين بوصفه قد أفرز رضّة جماعية راسخة في اللاوعي الثقافي [3].

أما عبد الله إبراهيم فيقترب من البُعد الهوياتي حين يرى أن الهوية الثقافية العربية لم تعد تعيش في ثبات نسقي، بل صارت في حالة اشتباك دائم بين ثنائيات متوترة، وأن هذا الاشتباك ليس اختلافاً في الرأي بل انهياراً للنسق المرجعي الذي كانت الذات تستمد منه تعريفها لنفسها [4]. والمشهد العراقي ليس استثناء من هذا، بل لعلّه نموذجه الأكثر حدّة وتركيباً، إذ تتراكم فيه الصدمات قبل أن تجد نهاياتها، فيغدو الأدب - بقدرته على استيعاب ما يعجز الخطاب اليومي عن استيعابه - المساحة المُتاحة لتسمية هذا الثقل ومواجهته [5].

ثانياً: نظرية كاروث في الصدمة والأدب

لا يمكن لباحث في أدب الصدمة أن يتجاوز ما أرسته كاثي كاروث في "التجربة غير المُستوعَبة: الصدمة والسرد والتاريخ" (1996). فقد صار هذا الكتاب مرجعاً يكاد لا يُستغنى عنه في الحقل. ترى صاحبته أن الصدمة لا تُعاش في لحظة وقوعها بوصفها تجربة مُستوعَبة. هي تنفلت من قبضة الوعي في تلك اللحظة لتعود لاحقاً في صور ذكريات مبتورة، وكوابيس، وأنماط تكرار قهري لا تُفسَّر إلا بفرضية الماضي المكبوت[6]. تتفرّع عن هذه الرؤية ثلاثة مفاهيم تستفيد منها هذه الدراسة في تحليل نصوص الموسوي. أولها مفهوم تأخّر الخبرة ، الذي تصف به الصدمة بوصفها خبرة متأخّرة، إذ لا يكمن الجرح في الحدث الأصلي، بل في عودته المؤجَّلة لتُطارد الناجي بعد أن لم تُستوعَب طبيعته في لحظته الأولى[7] وثانيها مفهوم التكرار القهري الذي صاغه فرويد في ما وراء مبدأ اللذة (1920)وأعادت كاروث توظيفه في سياق أدب الصدمة، إذ يصف العودة اللاواعية للحدث الصادم في الكوابيس والأفعال التكرارية التي يعجز الناجي عن إدراكها أو تجاوزها[8]، وثالثها مفهوم أزمة التمثيل الذي يرى أن الصدمة تنطوي على حقيقة لا تتاح إلا عبر لغة أدبية تتحدى فهمنا بقدر ما تدّعيه، إذ يستعصي تمثيلها الكامل على البنية السردية المعتادة[9].

غير أن الاعتراف بريادة كاروث لا يعني القبول غير المشروط بنموذجها. فقد وُجّهت إلى مقاربتها انتقادات جوهرية تمسّ صلاحيتها للتطبيق في سياقات ثقافية مغايرة. فالطابع الكوني الذي تمنحه لتجربة الصدمة يُفضي عملياً إلى تذويب خصوصية الصدمات التاريخية المتعينة في مفهوم عام يُسوّي بين

تجارب في غاية التباين؛ وقد كشفَ Stef Craps في نقده البنيوي لنظرية الصدمة عن انحيازها الأوروبي ، وعن قصور تعريفاتها التقليدية المستندة إلى الحدث الصادم الأوحد عن استيعاب الصدمات البنيوية التراكمية التي تعيشها المجتمعات المقموعة وما بعد الكولونيالية، داعياً إلى توسيع أُفق النظرية لاستيعاب هذه السياقات[10].

والصدمة العراقية تطرح تحدياً إضافياً لنموذج كاروث التحليل- نفسي، فهي ذات أبعاد جماعية وحضارية تستدعي استحضار مفهوم الصدمة الجماعية[11] ومفهوم الصدمة عبر الأجيال[12]؛ وكلاهما لا تستوعبه نظرية الصدمة الفردية على وجه الكفاية. ومن هنا تتعامل الدراسة مع مفاهيم كاروث بوصفها أدوات تحليلية مرنة لا قوالب نهائية، وتستعيدها بوعي نقدي بحدودها في السياق الذي تُوظَّف فيه.

ثالثاً: السرد والوعي السردي – من معالجة الصدمة إلى إعادة بناء الهوية

إذا كانت الصدمة في جوهرها انهياراً للنسق الذي تستند إليه الذات في فهم نفسها والعالم من حولها، فإن السرد يُمثِّل - في ضوء ما تكشفه الدراسات الأدبية والنفسية على حدٍّ سواء - المحاولة الأعمق لإعادة بناء هذا النسق. فأدب المنفى والاقتلاع لا يقتصر على توثيق للألم، بل يمثل في جوهره محاولة سردية لإعادة بناء الذات في مواجهة الانتزاع؛ إذ يقدم الكاتب المنفي تمثيلاً عميقًا للحالات المتضاربة التي يخوضها، ويسعى من خلال الكتابة إلى كشف موقفه وإعادة بناء مسار حياته بوصفه منفيًا يقف على حافة كل الحالات، ولا ينخرط فيها[13].

والسرد في هذا الفهم ليس وصفاً للصدمة من خارجها، بل هو كما يُقرّر ريكور الوسيلة التي تحتفظ بها الذات بطابعها الاستمراري عبر الزمن. فالتذكر عنده ليس مجرد استدعاء للغائب، بل هو فعل تمثّل فاعل يقوم فيه البُعد المعرفي للذاكرة كاملاً، إذ تغدو الذاكرة جديرة بالوثوق حين تستعيد الماضي الغائب لا حين تخضع لنموذج الفقدان، وهو ما يجعلها قادرة على صون الماضي من الانزياح والتحريف معاً[14]. ولهذا تبقى الرواية، بما تمتلكه من قدرة على النزول إلى الأعماق النفسية للشخصيات وتصوير الزمن الداخلي في تشعّباته، المنصة الأنسب لتمثيل الصدمة ومعالجتها فنياً، كما تكشف يمنى العيد في تحليلها لرواية الحرب اللبنانية، حيث تجلّت بنية المرجعي المُدَمَّر في تكسّر الزمن السردي وتشظّي بنية الشخصية وهويتها [15].

مفهوم الوعي السردي يكتسب من هذه الزاوية أهميته القصوى في الدراسة، هو المحور الذي يدور عليه هذا البحث، وهو يستدعي تمييزاً دقيقاً عن المفاهيم التي تجاوره دون أن يتطابق معها. فهو يختلف عن الصوت السردي الذي يُعنى بالعلاقة التقنية بين الراوي ومادة الحكي[16]، ويتمايز عن المنظور السردي بمفهومه البنيوي الذي يُحدِّد من أين تُرى الأحداث. والوعي السردي يتجاوز هذين المفهومين إلى سؤال أعمق وأكثر إلحاحاً: كيف يُؤسِّس الراوي موقعه المعرفي والوجودي إزاء تجربة لا يستطيع الإحاطة بها ولا الإفلات منها؟

والإجابة عن هذا السؤال تستدعي مفهوم الهوية السردية المحوري[17]. وهو مفهوم يميز بين من الهوية: هوية التماثل القائمة على الثبات والاستمرارية عبر الزمن، بالطبع والشخصية، وهوية العينية القائمة على الوفاء بالكلمة والتماسك الذاتي في مواجهة التغير، وهي التي يجد فيها السرد مجاله الحقيقي في تكوين الهوية الشخصية[18]. ومن هذا المنظور يمكن قراءة الذات المصدومة بوصفها ذاتًا فقدت هوية التماثل لأن الحدث الصادم حطَّم النسق المرجعي الذي كانت تستند إليه، ولا تملك إلا السرد سبيلاً لاسترداد هوية الإبداع الذاتي. ومعنى ذلك أن الوعي السردي في نصوص الصدمة ليس اختياراً جمالياً، بل ضرورة وجودية: الراوي يسرد لأنه محتاج إلى إعادة تعريف ذاته، لا لأنه يريد توثيق ما جرى.

وثمة تمييز جوهري بين مستويين لا يختزل أحدهما في الآخر: التمثيل بوصفه صورةً سلبية للغائب، والتمثُّل بوصفه الفعل الإيجابي الذي يقيم الذات الفاعلة في التأثر والمعنى[19]، والتماسك السردي هو ما يمنح الخطاب التاريخي إمكانية استحضار الماضي وإعادة توجيهه[20].

ومفهوم الوعي السردي لا يتعلق بخيار تقني يتصل بطريقة الحكي، بل بموقف معرفي كامل من التجربة الصادمة يتجلى في كيفية اختيار الراوي زاوية نظره، وفيما يُقرّر إظهاره أو إضماره، وفي طريقته في التعامل مع الزمن والذاكرة واللغة. فالسارد المصدوم يلجأ - شاء أم أبى - إلى استراتيجيات

بعينها تُترجم اضطرابه الداخلي إلى بنية نصية: تفكّك في الخطية الزمنية، وصمت استراتيجي، وتكرار قهري، وتعدد في الأصوات يُعلن أن صوتاً واحداً لا يكفي. وينبثق من هذا التمييز أنَّ الاستجابة السردية تسعى بصدق إلى إعادة بناء الذات وإن جاءت مُتعثِّرة، وأخرى يُفضِّل فيها الكاتب الاحتماء خلف أقنعة شخصياته هربًا من مواجهة مباشرة مع الصدمة.

ويتجسد الوعي السردي في نصوص الصدمة من خلال استراتيجيات قابلة للرصد والتحليل النصي: استراتيجية الصمت والحذف حين تقول اللغة بما تسكت عنه أكثر مما تُفصح، واستراتيجية تعدّد الأصوات حين تتكسّر الذاكرة إلى روايات متداخلة لا تتطابق، واستراتيجية الهلوسة والحلم بوصفهما الفضاءين اللذين تلجأ إليهما اللغة حين تعجز عن التسمية المباشرة. وهذه الاستراتيجيات كلها تصب في رؤية فلسفية أعمق: أن النسيان ليس ضدًا للذاكرة بل شرطها الوجودي وأُفقها العميق، لأن الذاكرة لا تُعرَّف إلا في مواجهة ما يُهدد بالضياع، وأن فينومينولوجيا الذاكرة لا يمكنها الإفلات من إشكالية النسيان الكامنة في عمقها[21]. من هنا يقوم الوعي السردي المصدوم في جوهره على التوتر الدائم بين ما يُقال وما يُضمَر، بين ما تستعيده الذاكرة وما يُقرّر النسيان إخفاءه.

رابعًا: الزمن والمكان أداتي تحليل

يتأسس تحليل الخطاب الروائي على تمييز ثلاثي لا غنى عنه بين زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص[22]. ومن منظور أدب الصدمة، يكشف هذا التمييز عن دلالة تتجاوز التصنيف البنيوي: فغياب الخطية الزمنية في هذه النصوص ليس عجزاً أسلوبياً بل لعله أصدق تعبير ممكن عن وعي مُصاب تتصادم فيه أزمنة متعددة في آنٍ واحد. والزمن عند الشخصية المصدومة ليس خطاً متدفقاً بل مساحة متشقِّقة تتناثر فيها الذكريات والهلوسات والمخاوف بلا ترتيب ولا سببية.

وقد أُضفِي على هذا التمييز البنيوي عمقاً فلسفياً يُسعفنا في فهم البُعد الأكثر أهمية: أن الزمن لا يغدو إنسانيًا إلا بقدر ما يعبر عنه من خلال طريقة سردية، وأن السرد يستمد معناه الكامل حين يصير شرطًا للوجود الزمني[23]. وهذا يعني أن تاريخ الصدمة المروي في الرواية لا يكتفي بإثبات ما جرى، بل يستعيد ما كان يمكن أن يجري لو لم تقع الصدمة، وفي هذه الاستعادة بالذات يكمن وجعه الأعمق.

أما الاسترجاع في سياق أدب الصدمة فليس رجوعاً طوعياً إلى الماضي، بل انتهاك يشنه الماضي الصادم على حاضر الشخصية دون استئذان[24]. ويمتد هذا الأفق التحليلي عند محمد عزام إلى مستويي المكان الروائي والمنظور السردي، إذ يغدو الفضاء الروائي بنية دلالية لا خلفية وصفية، وتعدد زوايا الرؤية كاشفًا عن طبقات النص الأعمق التي يعجز الصوت الواحد عن استيعابها [25].

والمكان في الرواية الصدمية ليس مجرد خشبة تجري عليها الأحداث؛ بل نصّ ثانٍ يُكتب بلغة الجدران والأزقة والبيوت المهجورة، ويحمل من الذاكرة الجماعية ما لا تستطيع أن تحمله السرود الرسمية. وياسين النصير، في تأمله للعلاقة بين الرواية والمكان يُبيِّن أن المكان ليس حيادياً في تشكيل الشخصية، بل يُجسِّد منطقها الداخلي ويُمثِّل امتداداً خارجياً لحياتها الباطنة[26].

وفي هذا السياق يكتسب مفهوم (مواقع الذاكرة) دلالة محورية: بعض المواقع المادية تنسكب فيها ذكريات جماعية تجعل من الفضاء الجغرافي وعاءً للزمن التاريخي المُعاش، وشاهداً على ما عجز التاريخ الرسمي عن الاعتراف به[27]. وهذا يعني أن المكان في الرواية الصدمية لا يُصوَّر بل يُقرأ؛ إذ خلف جغرافيته الظاهرة نصٌّ ثانٍ مكتوب بالصمت والندوب ويُفصح عن صدمة الذات وجروح الجماعة في آنٍ معاً، وهو ما ينسجم مع ما يستعرضه عزام، نقلاً عن جيرار جينيت، من أن الفضاء يغدو دلالياً حين يتأسّس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، فتتضافر فيه طبقتا المعنى الحرفية والمجازية[28].

خامسًا: إشكالية المنهج والرواية والذاكرة الجماعية

لا تقوم هذه الدراسة في فراغ منهجي؛ بل تنخرط في نقاش نقدي عربي مستمر حول إشكالية استيراد المناهج وشروط توظيفها. ثمة توجه نقدي عربي راسخ يرفض الاختيار بين المناهج الداخلية والخارجية، ويدعو إلى مقاربة تُجمع بين عنايتها بالبنى النصية ووعيها بالسياق والتاريخ والهوية في آن واحد وهو ما يسمى بـ " الرؤيا السوسيو – شعرية"[29]. وهذا الموقف ينسجم مع رؤية فلسفية أعمق تقرر أن التمثيل التاريخي والسردي فعلٌ إيجابي يهدف إلى الكشف عن وجوه التمثيل المتعددة، وأن التماسك السردي هو ما يعطي إمكانية القراءة والقيام بعملية إخراج للماضي المستدعى[30].

وتنطلق هذه الدراسة من هذا الوعي المزدوج: فتوظيف المقاربة الريكورية في السياق العراقي لا يعني إسقاطها آلياً على نصوص لم تكن حاضرة في أُفقها، بل يعني اختبار مفاهيمه في ضوء اشتراطات هذه النصوص، ومساءلتها عمّا تضيفه فيها وعمّا تكشفه فيه هي بدورها. فريكور نفسه لا يدعو إلى التطبيق الأعمى، بل يُشدِّد على أن ضرورة مساءلة التعارض الجذري بين فينومينولوجيا الذاكرة الفردية وسوسيولوجيا الذاكرة الجماعية قبل أن يحكم الباحث قبضته على مفاهيمه[31].

وفي هذا السياق المنهجي بالذات تكتسب العلاقة بين الرواية والتاريخ والذاكرة الجماعية أهميتها القصوى. فالرواية، لا توثق التاريخ، بل تؤوله، تعيد تشكيل دلالة الأحداث من داخل التجربة الإنسانية المعيشة، كاشفةً فيها ما تعجز عنه الوثائق وما تتحاشاه الروايات الرسمية [32]. وتقوم هذه الرؤية على أرضية مشتركة مع ريكور الذي يُبين أن التماسك السردي هو الذي يُعطي إمكانية القراءة، وأن التمثل التاريخي يُفصح عن مقدرة الخطاب التاريخي على تمثيل الماضي تمثيلاً فعليًا [33]، بل إن التمثُّل السردي الأدبي يُشكِّل عملية تامة في ذاتها لا مجرد حلية للتاريخ.

وحين يُنقل هذا التلاقي إلى مستوى الصدمة الجماعية، وحين تضطر الجماعة إلى الاختيار بين تذكُّر مؤلم ونسيان مريح تولد ذاكرة جماعية معاقة مرتبطة بإشكاليات الإدانة والغفران والذنب الجماعي[34]. وهذا البُعد تحديداً هو ما يمنح مفهوم "الأزمنة اللامتكافئة" عمقه الخاص في السياق العراقي[35]؛ ففي مجتمع ظلت صدماته تتراكم جيلاً بعد جيل، لا يعيش الأفراد في زمن واحد بل في أزمنة متصادمة، وهذا التصادم بالذات هو ما يُنتج ذلك الوعي السردي المتشظِّي الذي تسعى هذه الدراسة إلى رصده وتحليله.

سادسًا: النسيان والذاكرة المُعاقة- خلاصة الإطار النظري

تبلغ فلسفة الذاكرة ذروتها حين تتجاوز تحليل آليات الاشتغال لتفتح مبحثاً في النسيان والغفران يُبيّن فيه أن الغفران، إن كان له من معنى[36]، يُشكِّل "الأفق المشترك للذاكرة وللتاريخ وللنسيان" [37] في هذا الميدان. وهذه ليست لازمة بلاغية بل صياغة تُحيل إلى عمق المشكلة: لأن الصدمة الأدبية لا تنفصل عن سؤال الذنب والغفران والقدرة على المضي قُدُماً.

ويتفرع عن هذه الرؤية تمييز ثلاثي في ظاهرة النسيان يُشكِّل أداةً تحليلية بالغة الدقة: فثمة النسيان بمحو الآثار حيث تتآكل الذاكرة بيولوجياً ولا تُقاوَم، وثمة النسيان مع ثبات الآثار حيث يبقى الأثر محفوراً في اللاوعي ومُهيّئاً للعودة المباغتة، وثمة النسيان الاستذكاري[38] - وهو الأشد خطورةً - الذي يُصبح فيه النسيان أداةً طيّعة في يد السلطة لطمس الجريمة، أو درعاً يحتمي بها الفرد كي يستطيع المضي في الحياة.

من هذا المنظور النظري يمكن مقاربة (الذاكرة المُعاقَة) بوصفها مقولة محورية في تحليل النصّ الصدمي. تجد الذات نفسها عاجزة عن النسيان الصحي لأن الصدمة أعمق من أن تُنسى، وعاجزة في الوقت ذاته عن حمل الذاكرة كاملة لأنها أثقل من أن تُحتمل، فيغدو التكرار القهري وجهاً آخر لنسيان ما يُكبَت في الذاكرة، إذ تَحجُب الصدمة أجزاءً بأكملها من الماضي يمكن في ظروف خاصة أن تعود[39].

غير أن الأفق لا يُغلق على هذا الحصار؛ إذ تنفتح الذاكرة الجريحة على مفهوم أعمق وهو "الذاكرة السعيدة" بوصفها ما تتطلع إليه الذات المصدومة حين تبلغ مرحلة النضج في تعاملها مع ماضيها: لا ذاكرة مُثقَلة تُعيد كل شيء، ولا نسيان مُريح يمحو كل شيء، بل تلك القدرة الصعبة على التمييز بين ما لا يُنسى أبداً وما يمكن للذاكرة السعيدة أن تستعيده دون انهيار [40]. وهذا المفهوم يشكّل الأفق التحليلي الأبعد للدراسة، إذ يوفّر معياراً نظرياً لقراءة الذاكرة في النصّ الصدمي بوصفها صراعاً بين الذاكرة الواجبة والنسيان الحامي والذاكرة السعيدة المنشودة.

وما عُرض من مرجعيات نظرية في هذا الإطار يبدو في ظاهره متنوعاً، وقد يبدو لقارئ مستعجل عائقاً منهجياً. لكنه في حقيقته ثروة منهجية، إذ لا تدخل هذه المرجعيات في تناقض، بل في حوار متعدد المستويات.

فعلى المستوى النفسي- السردي تُوظَّف مفاهيم كاروث - تأخّر الخبرة والتكرار القهري وأزمة التمثيل - بوعي تام بحدودها في السياق غير الغربي، مُستكمَلة بمفهومَي الصدمة الجماعية والصدمة العابرة للأجيال لاستيعاب خصوصية السياق العراقي. وعلى المستوى الزمني- البنيوي تُستدعى أدوات يقطين

وعزام لرصد تجليات الاضطراب النفسي في البنى الزمنية النصية، مُعمَّقةً بالرؤية الريكورية التي تُبقي تاريخ الصدمة المرويّ مفتوحاً على احتمالات لم تُستنفَد. وعلى المستوى الحضاري- الهوياتي تُؤطَّر الصدمة الفردية بسياقها الأشمل من خلال طرابيشي وعبد الله إبراهيم ودراج، لتُقرأ بوصفها صدمةً ثقافية وهوياتية قبل أن تكون صدمةً نفسية فردية. أما على مستوى المكان والذاكرة فيُقرأ الفضاء الروائي بوصفه نصّاً موازياً يحمل من الذاكرة الجماعية ما يعجز السرد المباشر عن حمله، استناداً إلى نموذج النصير وعزام ومفهوم ريكور عن مواقع الذاكرة. ويبقى مستوى النسيان والغفران الإسهامَ الأكثر أصالةً في هذا الإطار، إذ يكشف أن الصدمة الأدبية لا تنتهي بترسيم الجرح، بل بالصراع المستمر بين الذاكرة الواجبة والنسيان الحامي والذاكرة السعيدة المنشودة، وهو صراع يحمل في طيّاته أعمق أسئلة المعنى في مواجهة الانكسار.

وريكور - وهو المرجعية الأكثر حضوراً في هذا الإطار - يربط هذه المستويات كلّها في رؤية فلسفية تجعل من السرد فعلاً وجودياً لإعادة بناء الذات في مواجهة انهيار النسق، وهو ما يشكل المنطلق النظري الأعمق لتحليل روايات حسن الموسوي في المبحث التالي.

المبحث الثاني: الصدمة والوعي السردي في روايات حسن الموسوي

رواية (ليتني لم أفق)

أوّلاً: بنية الفقد المتراكم وتأخُّر الخبرة

تؤسس رواية (ليتني لم أفق) عمارتها السردية على ثلاثي من الفقد لا يتيح للذات زمناً للاستيعاب: غياب الأب المفاجئ، فموت الأم، فرحيلُ الجدّ. ويختار الموسوي افتتاحية صادمة تضع القارئ مباشرة في مدار الجرح المؤسّس: "كان آخرُ عهدي بأبي يوم ودَّعته برفقة أمي إلى محطة القطار. يومها لم أكن أعي عمّا يجري من حولي، لكني استشعرت رغم صغر سنّي أنَّ هناك مصيبة قد أطلَّت برأسها على الجميع. رحيل أبي المفاجئ وتخلّيه عنا بهذه السهولة، وتركه لنا وحيدَين وسط هذا العالم المُخيف المليء بالمفاجآت غير المتوقَّعة، ترك بداخلي جُرحاً غائراً لم يندمل لسنين عديدة، ذلك الجُرح الذي أثَّر على نفسيتي، وبالتالي انعكس على سلوكي وطريقة تعاملي مع الآخرين"[41].

تتجلّى في هذه الافتتاحية معالم الكتابة الصدمية: حدث يقع في الخامسة من العمر فلا يُستوعَب في حينه، ثم يعمل في طبقات الباطن سنوات، فيُعيد تشكيل النفسية والسلوك. وعبارة "جُرح غائر لم يندمل لسنين عديدة" الصادرة من السارد ذاته صياغة روائية تلخص مفهوم التجربة المؤجَّلة: الجرح لا يكمن في الحدث، بل في مفعوله المتأخر.

ولا يكتفي النص بالفقد الأول، بل يُتبعه بفقد ثان ينالُ الجدّ سند الطفولة، فيأتي الإعلان عن رحيله في صيغة شعرية مكسورة تجسد الانهيار بصرياً في النص ذاته: "بعد أن امتنعت [أمي] عن إرسال المزيد من الأموال انقطعَ قريبُنا عن زيارتنا ليُسدلَ الستارُ عن رحيل أبي. بعدها انتقلنا للعيش في بيت جدّي ليبدأ فصلٌ جديدٌ من مسيرتي في هذه الحياة(...) لقد رحل جدّي... لقد رحل سندنا في الحياة"[42].

البياض الطباعي بين الإعلانين، وانشطار الجملة الواحدة إلى ترداد، ليسا تنضيداً عابراً بل صياغة تقول بسكوتها أكثر ممّا تقول بكلماتها. ويبلغ هذا التراكم ذروته في الفصل الثاني مع موت الأم، حين يصل الخال إلى المدرسة في غير موعد، ويصطحب ابن أخته المذعور إلى مستشفى الكندي في بغداد: "صمت خالي (حسين) هنيهةً من الوقت وبخطوات متثاقلة اقترب منّي وأخذني في أحضانه، وبلغة منكسرة قال: اسمع يا حبيبي، إنَّ أمك في سفر بعيد، وعليك منذ اليوم أن تتعوّد على غيابها! خرجت تلك الكلمات مُحترقة من بين شفتيه. خفق فؤادي لأوّل وهلة، لم أفهم شيئاً ممّا قاله، إلا إنني أشفقت عليه حينما وضع خدّه من جديد على باب الثلاجة"[43].

الخال يختار - بقصد تربوي رحيم - تأجيل استيعاب الطفل بصياغة (السفر البعيد)، فيدخل الحدث الوعي بصيغة المعنى المؤجَّل، الذي يحمل في طيّاته بذرة عودته القهرية لاحقاً. والطفل ذاته يصرّح بهذا التأجيل (لم أفهم شيئاً ممّا قاله)، فيؤسس النص بنية الجرح المُؤجَّل في صياغة تكاد تكون نموذجية. ثمّ تأتي الثلاجة، التي تظهر هنا أوّل مرة موقعاً للجثة، قبل أن تنتقل في الصفحة التالية موقعاً للطقس القهري " بعد مرور سنين طويلة، لم تفارق صورة أمي مخيلتي، وكنت كلما اشتقت إليها أذهب إلى ثلاجة

المنزل، أضع خدي عليها، وبلغة ملؤها الانكسار أصرخ: أمي، ألم يحن موعد مجيئك؟! لقد طال غيابك أيتها الحبيبة!"[44].

نقل الخد من ثلاجة المشرحة إلى ثلاجة البيت، والاستمرار في مناداة الأم بصيغة (الحبيبة الغائبة) بدل (الحبيبة المُتوفَّاة)، يجسدان جوهر التكرار القهري: الحدث الذي لم يُستوعَب يعود في صورة سلوك شعائري يعيد إنتاج المشهد بصياغة مُحوَّرة. ولأنَّ الذات المصدومة لا تستطيع الاعتراف الصريح بالموت، فهي تُكلّم الثلاجة الباردة كأنها وسيط بين عالمين.

ويتخذ هذا التكرار القهري صيغة ثانية في الكوابيس المتعددة عن الأب، وقد التقطها السارد بوعي روائي نادر: "اقتحمت التساؤلات مُخيلتي، وبدأت تداهمني ليل نهار: ماذا حصل لأبي؟ لماذا انقطعت أخباره كل تلك السنين؟ هل أصابه مكروه؟(...) في أحيان كثيرة كنت أرى والدي في أحلامي، وهو يعبث بشعر رأسي ويُدقِّق النظر في وثيقة التخرج، يفتخر بتفوّقي على أقراني من الطلّاب. تترقرق الدموع على وجنتيه، وبصوت منكسر يقول: سامحني يا ولدي! ثمّ أُفزّ مذعوراً من ذلك الحلم الذي ظلَّ يراودُني سنين عمري. هل هذا هو حقّاً أبي؟! أم إنَّه الشخص الذي أريده وأتمنّاه أنا؟!"[45].

السؤال الختامي هو المفتاح: الذات المصدومة لا تتذكَّر، بل تخترع ما كانت تتمنّاه. والكابوس ذاته يفقد مرجعيته، فلا تعرِف الذات هل تكلم أباها الحقيقي أم صورته المتمناة. ثمّ يبلغ التكرار ذروته السردية في حلم الفصل السابع، حين يجد البطل - وهو ضائع في صحراء كابوسيةٍ - حجراً أحمر مدفوناً تحت الرمال، فينظفه ليكتشف أنَّه شاهد قبره: "هالني المنظر، جثوت على ركبتيَّ وبكل ما أوتيت من قوة أخذت بإزاحة الرمال عن ذلك الحجر(...) كانت مفاجأة من العيار الثقيل غير متوقعة حينما رأيت اسمي منقوشاً على ذلك الحجر. الغريب في الأمر كله أنَّ تاريخ وفاتي المُثبت أسفل الحجر كان قبل مئة عام من تاريخ سفري لهذا المكان. حين دققت النظر في اسمي المنقوش على ذلك الحجر فُزِزت مذعوراً"[46].

الموت السابق للميلاد بمئة عام مفارقة لا يحتملها العقل المنطقي، ومن ثَمَّ لا تجد لها صياغة سوى الفنتاستيك. فالصدمة - حين تستعصي على البنية السردية المعتادة - تستدعي لغة تتحدى الفهم بقدر ما تدّعيه. والذات التي شعرت أنَّها ماتت قبل أن تُولَد، تكتب عن نفسها بصيغة كابوسيةٍ هي الصيغة الوحيدة التي تملكها.

ثانياً: الزمن المتشظّي والاسترجاع المنتهك

تُوهم بنية الفصول المرقمة (الأول، الثاني...) القارئ بترتيب خطّي لا يملكه السارد فعلاً، إذ تتصادم داخل كلِّ فصلٍ أزمنةٌ متعدِّدةٌ في وقتٍ واحد. ويبلغُ هذا التشظي صياغته الأكثر شعرية في افتتاحية الفصل السابع، حيث ينفتح النص على مونولوج ينقض كلَّ خطّية زمنية: "في متاهات الزمن سافرت أحمل فوق كتفيَّ راية وطن باحثاً عن سنين انفرطت من تقاويم عمري(...) بعد ألف ليلة وليلة من الانتظار آنَ الأوان كي نقطف ثمار السعادة. أيُّها الزمن، لا تُعطني ظهرك فأنت لست (حنظلة)، وأنا لست (ناجي العلي)! كنت كمن يبحث عن مجده وسط ركام الحروب"[47].

استدعاء (حنظلة) و(ناجي العلي) في سياق ذاتي خاص ليس استعراضاً ثقافياً، بل كشف عن انصهار بنيوي بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية. فالبطل العراقي يستعير رمزاً فلسطينياً ليصف مأساته الشخصية، فيتداخل في النص زمن المظلومين العرب جميعاً، ويصبح الفقد الفردي مرآة للفقد الحضاري.

أمَّا الاسترجاع بوصفه انتهاكاً لا اختياراً، فيتجلَّى في مشهد لقاء الأب في الفصل الثامن. فالبطل لم يبحث عن أبيه؛ سافر إلى مدينة مشهد لإبرام عقود تجارية، فاجأه الماضي في صورة لم يكن يتوقعها: "في خضم الأحداث المتسارعة تسلَّل التعب إلى كياني... وما إن أصغيت إلى كلامه حتَّى اكتشفت السرَّ. كانت لهجته تدل على إنَّه من مدينة تكريت شمال العاصمة بغداد... وقعت كلماته كالصاعقة على مسامعي. ماذا يقول؟ (حمدان الغريب)؟! ولأول مرة أشعرُ فيها بأنَّ هنالك ضوءاً في نهاية النفق، ذلك النفق المُعتم الذي دخلته بغير إرادتي"[48].

عبارة (دخلته بغير إرادتي) هي مفتاح قراءة المشهد كلِّه: الماضي الصادم يختار بنفسه لحظة مباغتته للذات، ولا تستطيعُ الذات - مهما حصَّنَت نفسَها - أن تتحكم في توقيت عودته. وحين يصف السارد في الفصل السادس انقضاء أربعين عاماً على الفقد قائلاً: "وها قد انقضت أربعون عاماً على رحيل

والدتي(...) ورغم كل تلك السنين ما زال ذلك اليوم ماثلاً أمامي"[49]، فإنَّ الزمن يتوقف عن كونه خطّاً متدفقاً، ويصبح مساحة متشققة تتناثر فيها الذكريات بلا ترتيب ولا سببية.

ثالثاً: المكانُ نصّاً موازياً

يضطلع المكان في الرواية بثلاث وظائف دلالية تحوّل الجغرافيا الروائية إلى نص ثان مكتوب بالصمت والندوب. أولها يتولّاها البستان، الذي يرثه البطل عن جدِّه فيرث معه ذاكرة جماعية تعبر الأجيال: " كان البستان، وأنا الأمل الوحيد لخالي في هذه الحياة. فالأول كان وصية جدي، أما أنا فلقد كنت وصية أمي، لذلك أفنى حياته من أجل الحفاظ على الوصيتين وعدم التفريط بأي منا"[50].

البستان هنا ليس قطعةَ أرض، بل وصية مُجسَّدة في الجغرافيا، وذاكرة مكتوبة بالأشجار. ولذلك حين يكشف الخال في الفصل الخامس أنَّ الجد قد قُتلَ بسبب رفضه بيع البستان ("ألا يكفيه أنَّه السبب في وفاة جدك بعد أن رفض بيع البستان لهم"[51])، فإنَّ الأرضَ تُربتُها تَحفظُ دمَ القتيل، وأشجارَها ظلالُها تَحفظُ وصيَّته. ويتحوَّلُ صراعُ الشيخ على شراء البستان من نزاعٍ عقاري إلى محاولةِ محوٍ منهجي للذاكرة الجماعية لأسرة بأكملها. ومن هنا يكتسبُ تحذيرُ الخال للبطلِ قيمتَه الرمزية: "إيّاكَ إيَّاك، أن تُفرط في هذا البستان! هذه وصيتي لك فاحفظها عن ظهر غيب"[52].

أما الوظيفة الثانية، فتتجسد في الشجرة العملاقة عند مدخل القرية، التي يفتتح بها الموسوي الفصل الرابعَ بصياغة أسطورية تستحضر الذاكرة الدينية الجمعية: "انتصبت شجرة عملاقة حِيكَت حولها الأقاويل والأساطير، فمنهم من قال إنَّه قد سمع من جده أنَّ نبيَّ الله آدم - عليه السلام - قد غرس هذه الشجرة بعد أن تم طرده من الجنة(...)ومنهم من قال إنَّ نبيَّ الله نوحاً - عليه السلام - قد غرس هذه الشجرة بعد انتهاء الطوفان العظيم(...) لم تنس والدتي في زيارتنا المتكررة لبيت جدي أن تأخذني إليها وتعمد إلى وضع قطعة قماش خضراء على أحد غصونها، حتى أصبح منظرها المهيب مألوفاً لدي، بل رمزاً للعزة والشموخ، لذلك اتخذتها تعويذة لي، حتى إنَّ رسوماتي تكاد لا تخلو منها"[53].

في هذه الفقرة الكثيفة تتراكب ثلاث شجرات في شجرة واحدة: شجرة آدم (الذنب الأول)، وشجرة نوح (النجاة بعد الفناء)، وشجرة الأم (الذاكرة المتوارثة). وتنتقل هذه الشجرة من الأم إلى الابن طقسياً: الأم تعلِّق القماش الأخضر، والابن يرسم الشجرة في كل لوحاته. فيتحقَّق نموذج مكتمل لانتقال الذاكرة بين جيلين بصيغة إيجابية هذه المرة، إذ تنتقل ميراثاً رمزياً يتمسَّك به الابن وسيلة لاستعادة أمه المفقودة.

أما الوظيفة الثالثة، وهي الأبرع سردياً، فتتحقَّق في تحويل دلالة (الثلاجة) من المنزلي إلى الجنائزي. تظهر الثلاجة أول مرة في مستشفى الكندي ثلاجة للموتى تحتضن الأم، حيث يصرخُ الخال سائلاً: "وأين تقع تلك الثلاجة اللعينة؟"[54]. ثمّ تنتقل في الصفحة التالية إلى البيت ثلاجة منزلية يضع البطل خده عليها بحثاً عن أمه. هذا التداخل بين المدلول الحقيقي (ثلاجة المنزل) والمدلول المجازي (ثلاجة الموتى) يجعل الذات عاجزة عن التمييز بين الفضاءين، فيتشوش نظام الإحالة المرجعية في وعيها. والذات التي تُسكِن ثلاجة بيتها أمها، لا يمكن أن تكون "طبيعية" بالمعنى الاجتماعي، وهو ما يلتقطه النص صراحة: "شخصيتي المعقدة كما يحلو للآخرين نعتي بها جعلت كثيراً منهم يفكر بالابتعاد عني"[55].

رابعاً: مقاومةُ الذات بالفن والكلمة

يتوزع فعل الرسم في الرواية على ثلاث لحظات تبني خطاً تصاعدياً من العجز إلى المقاومة. أولها رسم المشهد العائلي على جدار البستان في الطفولة (الأب يميناً، الأم يساراً، البطل بينهما)، وردُّ الجد الحاسم: "إنَّه محتال، وعليك نسيانه!"[56]. وثانيتها رسم صورة الأم بداية الاحتراف. وثالثتها المواجهة الكبرى في الفصل الخامس، حين يكلّف البطل برسم الشيخ المتحالف مع قتَلة جدّه: "حملت تقاسيم وجه الشيخ بين طيّاتها تلك القسوة والغلظة التي نراها في وجوه القتلة ومصاصي الدماء، والذين كثيراً ما نراهم في أفلام الأكشن. للوهلة الأولى شعرت أنَّ اللوحة قد بدأت بالتكلم معي. أنكرت الموقف، دعكت عيني وتساءلت: هل أنا في حلم؟(...) فجأة خُيّلَ لي وأنا أسمعه، وهو يقول لي: اسمع يا هذا، لم يتبقّ في هذه القرية البائسة سوى بستانكم، وسأعمل على ضمّه إلى ممتلكاتي حتى لو اضطررت لقتلكم جميعاً"[57].

ينتقل النص هنا من الواقعي إلى الفنتاستيك بسلاسة مذهلة: اللوحة تتكلم، الذئاب تخرج من عيني الشيخ، البطل يجد نفسه في حوار مع لوحته. وهذا الانتقال ليس انتهاكاً للواقعية، بل هو اللغة الوحيدة

القادرة على تمثيل الصدمة حين تستعصي على البنية المعتادة. واللوحة الناطقة ليست لوحة عادية، بل ذاكرة الجدّ المقتول تعود ناطقة، تعيد إنتاج التهديد التاريخي الذي تعرَّضت له العائلة.

وهذه الصياغة الفنتاستيكيةُ ليست خياراً جمالياً عابراً، بل تستجيب لمنطق نظريٍ عميق صاغتهُ كاثي كاروث في قراءتها لحكاية تانكريد عند الشاعر تاسو، حين يضربُ البطل بسيفه شجرة في غابة مسحورة فينبثق منها صوت حبيبته كلوريندا - التي قتلها سهواً قبل ذلك في مبارزة - يلومه على أنَّه جرحها مرة أخرى[58]. تستخلص كاروث من هذا المشهد أنَّ الصدمة "أكثرُ بكثيرٍ من مجرَّد علَّةٍ مرضية، أو اعتلال بسيط في نفسٍ مجروحة: إنَّها دائماً قصة جرح يصرخ، يخاطبنا في محاولة ليخبرنا بحقيقة غيرِ متاحة بطريقة أخرى"[59]. والجرح - في هذا التصور - ليس موضع ألم صامت، بل فاعل ينطق ويطالب بالاستماع، فيكشف عمَّا يعجز الوعي الناجي عن صياغته.

ولا يكاد يخفى أنَّ مشهد اللوحة الناطقة عند الموسوي يعيد إنتاج هذا النموذج بدقة شبه كاملة: الفنان يضرب بفرشاته في علبة اللون الأحمر، فينبثق من اللوحة صوت يخاطبه ويهدّده، تماماً كما انبثق صوت كلوريندا من الشجرة. والصوت في الحالتين ليس صوت الواعي، بل صوت الجرح القديم - جرح الجدّ المقتول في حالة الموسوي، وجرح الحبيبة المقتولة سهواً عند تاسو — يعود ليشهد على حقيقة لا يستطيع البطل نفسه أن يصوغها بلغة مباشرة. ولذلك يتحوَّل فعل الرسم من ممارسة جمالية إلى استماع لجرح: الفنان لا يُنشئُ اللوحة، بل تنطق هي به، فيرد عليها بالفرشاة، يطعن عين الجلَّاد باللون الأحمر:"فيما تكلّمتِ اللوحة، وقالت: سأنال منك أيُّها الجبان! أصابني الذهول لسماع ذلك، أنكرت المشهد، ازدردت ريقي، وبأعلى صوتي صرخت: اخرس أيُّها الأبله! سأنال منك أيُّها المعتوه! وفي لحظة غضب تناولت فرشاة الرسم، ضغطت عليها وبكل قوة، غطستها في علبة اللون الأحمر، ورحتُ أضرب بها عيني الشيخ. تشوّهتِ اللوحة تماماً، لكني شعرت بسعادة غامرة، فلقد قضيت على تلك الذئاب اللعينة(...) بيدين متيبّستين، تناولت قطعة خشب مشتعلة وأضرمت النار في اللوحة. أحرقت الحشائش بالقرب منّي أيضاً، وأنا أصرخ بأعلى صوتي: - أنقذوني، البستان يحترق!"[60].

يتحقَّق في هذا المشهد ثلاثة مكاسب سردية في وقت واحد: استبدال السرد المباشر بالفنتاستيك، وإعادة إنتاج مشهد قتل الجدِّ في صيغة رمزية يستخدم فيها البطل فرشاة الرسم بدلاً من السلاح فيطعن عين الجلَّاد، وتحويل اللوحة من أداة لتمجيد الجلاد إلى أداة للانتقام منه. والأبلغ من ذلك أنَّ السارد يُرفِق بإحراق اللوحة إحراق الحشائش، ويصرخ "أنقذوني، البستان يحترق!"، فيُحوّل فعل الانتقام إلى مشهد ضحية، فيظل في موقع المظلوم رغم أنَّه فاعل الفعل. وقد التقط الموسوي الصراع الهوياتيَّ في هذا الفصل ذاته بصياغة نحوية بديعة تستعير قواعد اللغة لتمثيل الذات: "كنت مثل الفعل المُضارع حُرّاً في تصرفاته، فهو يرفع، وينصب، ويجزم، أما الشيخ فكان مثل نون النسوة التي قيَّدتني وجعلتني مبنياً على السكون!"[61].

في هذه الاستعارة النحوية ينكشف التوتر الجوهري: الذات ترى نفسها أولاً "مضارعاً حرّاً" يملك ثلاث حالات من الإعراب، ثمَّ ترى نفسها "مبنياً على السكون" تحت ضغط السلطة. وبين الحالتين تكمن مساحة المقاومة التي يفتحها فعل السرد ذاته.

خامساً: من الصدمة الفردية إلى الصدمة الجماعية

ينتقل النص في الفصل الثالث من إطار الفقد العائلي إلى إطار التهميش البنيوي، ويُقدّم في هذا الانتقال أعمق مشاهد النقد السياسي المُبطَّن في الرواية كلها. فالبطل يجتاز كل اختبارات كلية القوَّة الجوية بتفوُّق، ومع ذلك يُرفَض. وحين يستفسر، يُجاب بمعادلة صادمة تكشف عن البنية الحقيقية للقبول: "شزرَني بنظرة غضب، وقال: من أين أنت؟ - من بغداد. قلت له. - لا، أقصد أصولك من أين. تفاجأتُ لطريقة سؤاله، إلّا إني جاريته في كلامه على مَضض، وقلتُ له: من "العمارة". أطلق ضحكة صفراء، وحمل سجلاً كبيراً تحت إبطه، وقال: من "العمارة"، وتريد يقبلوك بكلية القوة الجوية! إنَّه حلم إبليس في الجنة"[62].

تكثّف هذه الفقرة معادلة التمييز البنيوي في جملة واحدة: السؤال الأول ("من أين أنت؟") يبدو سؤالاً عادياً، لكن السؤال الثاني ("لا، أقصد أصولك") يكشف عن البنية التمييزية الكامنة. والإجابة ("من

العمارة") تكفي لإلغاء كل الاجتهاد الذي بذله البطل. والمفارقة تصل ذروتها في عبارة "حلم إبليس في الجنة"، التي تحوّل المرشّح من إنسان يطلب حقاً إلى كائن مستحيل يطلب المُحال. ويُكمّل النص المشهد بتسجيل قبول طالب آخر بصياغة ساخرة مريرة: "افسح الطريق للطيّار (سطّام التكريتي)!"[63].

وما يكشفه هذا المشهد ليس مجرد ممارسة تمييزية عابرة، بل آلية ممنهجة تنتجها المركزيات الثقافية حين تصطنع تمايزاً حاداً بين الذات والآخر؛ فتمنح الذات المركزية صفات النقاء والحيوية والتعالي والفاعلية، وتُلقي بالآخر في دائرة التوتر والالتباس والخمول[64]. غير أنَّ ما يميز رواية الموسوي عن النموذج الكلاسيكي لهذه الآلية أنَّها لا تشتغل بين حضارتين متقابلتين، بل تتجذَّر داخل الحدود الوطنية الواحدة؛ إذ يواجه ابن العمارة التكريتي في إطار جامع واحد، فيتحول مركز السلطة — ممثلاً في الكلية والزي العسكري والانتماء "المقبول" - إلى آلة يومية لإنتاج ذات نقية مرغوبة، وآخر موصوم بالدونية والهامشية . وحين يطلق الفاحص عبارة "حلم إبليس في الجنة"، فإنَّه يكثف بلغة شعبية ما أشار إليه عبد الله إبراهيم من أنَّ الذاكرة الجماعية تصطنع لتوافق تطلعات الوعي الجماعي ورغباته القائمة[65]، فتتحول التراتبية الاجتماعية إلى "سُنَّة" بديهية لا تحتاج إلى تبرير. وبهذا تغدو الصدمة الفردية امتداداً طبيعياً لبنية تمييز منظومية راسخة، لا شذوذاً عارضاً يمكن عزله عن سياقه.

ويتجلى الذكاء السردي المُحاصر في مشهد ضمن المقابلة ذاتها، حين يرسم المُمتحنون العلم العراقي على الأرض بين باب القاعة ومنصة المُمتحِنين، وهو فخ مزدوج: مَن يطأ العلم يُرفَض، ومن يتراجع يُرفَض. لكن البطل يُقدّم حلاً مُبتكَراً: "على الفور خلعت حذائي وأخذت أزحف على بطني، فيما رفعت قدمي إلى الخلف كي لا تطأ العلم. وحينما اجتزت العلم عدت إليه وطبعت قبلة عليه ثمّ أديت التحية العسكرية، وبكل شموخ تقدّمت نحو المنصة. أصاب تصرفي هذا جميع أعضاء اللجنة بالذهول"[66].

تخترق الذات هنا الفخ المنصوب بحيلة الإبداع الذاتي، فتتجاوز ثنائية القبول/الرفض إلى ابتداع ثالث. وهذا الابتداع هو نفسه ما تقوم به الرواية في مستوى أعلى: تخترق ثنائية التذكر/النسيان بابتداع السرد. ويزيد النص من هذا الذكاء السردي في موقف ثان خلال المقابلة، حين يُسأل البطل عن موقع إسرائيل، فيجيب بثبات: "لأنَّه لا توجد هناك دولة اسمها إسرائيل في وطننا العربي الكبير!"[67]. وبذلك تتشكَّل الذات السارِدة من ذاكرتين: ذاكرة المُهمَّش (ابن العمارة) وذاكرة المنتمي (للوطن العربي الكبير)، فتصبح الصدمة صدمة هويّة مأزومةٍ بين انتماءين.

تبلغ الرواية ذروتها الدرامية في الفصل الثامن، حين يكتشف البطل — في فندق بمدينة مشهد — أنَّ ماسح الأحذية الذي يطلب تلميع حذاء أحد رفاقه هو والده الذي اختفى منذ أربعين عاماً. ويأتي اعتراف الأب بصياغة صادمة تهدِم كلَّ ما بنى عليه الابن توقعاته طوال حياته: "انتفض سعد لسماعه ذلك، وصاح: - وكيف تسمح لنفسك بذلك؟! كان الأجدر بك أن تعين زوجتك، لا أن تسلبها أموالها! - هنا اعتدل صباغ الأحذية في جلسته، وأطلق ضحكة صفراء، وقال: لا تخف عليها، إنَّ أهلها أغنياء! (...) . - لم يكن لي من الأولاد سوى (عامر) ذلك الفتى المدلَّل، لقد كان يُشبه أمه كثيراً (...) كان لابد لي من تركه حتى أحصل على أموال زوجتي"[68].

ويزداد الكشف قسوة حين يصف الأب زوجته السابقة - أم البطل - بأنَّها كانت "الدجاجة التي تبيض ذهباً"[69]، فيحوّلُها من إنسانة إلى آلة لإنتاج المال. ينهار هنا النسق المرجعي كاملاً: الأب المُنتظَر أربعين سنة ليس ضحية للزمن، بل محتال ترك ابنه ليفوز بمال. والبطلُ الذي ربَّى صورةَ والده في خياله طوالَ حياته، يكتشفُ أنَّ الصورةَ كانت أكذوبةً منذ بدايتها. ولأنَّ الذات لا تستطيع أن تلغي هذا الاكتشاف ولا أن تتعايش معه، فإنَّها تلجأ إلى صياغة ختامية تعلن عجزها عن قبول الإفاقة: "عُدت بعدها إلى جلساتي وما إن اقتربت منهم، حتى استوقفني موظف الاستعلامات الذي كان يتكلم اللغة العربية بطلاقة. - لو سمحت هل أنت مدير الشركة؟! – نعم. - نريد أن نملأ استمارة الإقامة، ما هو اسمك؟ - حسناً، اكتب! - (عامر حميد كاظم). قلت ذلك وأخذت أتطلّع في أرجاء الفندق، وكأني أبحث عن شيء ما في لحظات عصيبة. انتابني القلق، وعلتني الدهشة، وبانفعال شديد أخذت أردد فيما بين نفسي: ليتني لم أَفِق! ليتني لم أَفِق!"[70].

تكثف هذه الجملة الختامية كل ما تقدّم في صياغة واحدة: الإفاقة جاءت بعد أربعين سنة من التأجيل، والجملة تتكرر مرتين في صياغة قهرية، والذات لا تجد سوى التمني المستحيل لما لا يمكن إلغاؤه. ولا

تخلو لفظة "أفِق" - بدلالتها العامية العراقية على الإفاقة من الغيبوبة - من ثقل مضاعف: فالاستيقاظ من الجهل بحقيقة الأب يساوي الاستيقاظ من غيبوبة كانت أرحم. والبطل في هذه اللحظة الختامية لا يتمنى الموت، بل يتمنى الجهل، ولا يطلب النسيان، بل يطلب ألَّا يكون قد عرف. وهذا التمني المستحيل هو جوهر الكتابة الصدمية: الذات تكتب كي تنقذ نفسَها، وتنقذ نفسها لتكتشف أنَّ الإنقاذ كان نفسه مصدر الجرح.

رواية (عصر الغياب)

تنتمي رواية (عصر الغياب) لحسن الموسوي إلى ما يمكن تسميته أدب ما بعد الكارثة العراقية؛ إذ تتوزع متونها بين أزمنة متداخلة ومكانين متباعدين هما بغداد والبصرة، وتستند في بنيتها إلى صوت سارد واحد يتنقل بين الواقعي والفنتاستيكي، فيُشيّد على هذا التنقّل بنية صدمية مُمتدة. ويُحيلنا العنوان ابتداءً إلى مفارقة زمنية-وجودية دقيقة: فالعصر زمن مُمتد يفترض الحضور، والغياب نقيضه الذي ينفيه؛ ومن تركيب هاتين المفردتين يتولّد ما يمكن تسميته (الزمن المُعطَّل). وبخلاف عناوين الفقد المباشرة، لا يسمي العنوان الجرح بل يُسمي حالة الجرح المُمتدة؛ فالغياب هنا ليس حدثًا واحدًا، بل بنية مُستقرّة، وليس فقدًا لشيء بعينه، بل أُفق تعيش فيه الذات والجماعة معًا.

أولًا: العتبةُ المكانية وفضاءُ التسارع نحو الفناء

تفتتح الرواية اشتغالها من فضاء دال: صالة فندق في بغداد، حيث يقف السارد متأمّلًا في لوحات شخصيات تاريخية: "في صالة الفندق ... وقفت متأملًا تلك اللوحات التي زينت المكان وكانت جزءًا من تراث ذلك الفندق. مثّلت تلك الصور والتي وُضعت بنسق جميل لشخصيات مهمة لعبت دوراً مهمًا في تاريخ العراق الحديث"[71] اللوحات هنا ليست زينة عابرة، بل ذاكرة مُعلَّقة على الجدار: شخصيات لعبت دورًا في صيغة الماضي التام، أي أنّ زمن فاعليتها قد انقضى، ولم يتبقَّ منها سوى صُور. ويتابع السارد فيُخبرنا أنّه قدم إلى بغداد بعد أن ترك قريتَه باحثًا عن فرصة عمل تتناسبُ ومؤهلاته، وأنّ استحقاقه أن يتعيَّن مُعيدًا في الجامعة التي تخرّج منها بوصفه الأوّل على دفعته [72]، تنكشف بنية الرواية: الحاضر صالة انتظار، والماضي صور على الحائط، والذات تقف بينهما بلا انتماء لأي منهما تحمل في الوقت نفسه تفوقًا أكاديميًا لا يجد له اعترافًا. ويؤازر هذا الطرح ما يُقرَّر من أنَّ السرد المعاصر يختزل في مفتتح الرواية أنواعًا للذاكرة "في بنية استطلاعية حول الماضي تأتي منسقة من البداية حتى النهاية، وتحشّد ضمن متنها الاستذكاري تمثيلات مغايرة لكل نوع من أنواع التذكّر"[73].

ويلفت السارد انتباه القارئ إلى شارع السعدون، فيَستحضر سيرة رئيس الوزراء العراقي في العهد الملكي عبد المحسن السعدون الذي انتحر في ظروفٍ سياسيّةٍ غاية في التعقيد، مُنهيًا بذلك آماله وتطلّعاته في أن يَرى العراق بلدًا مستقلاً[74]. فاستدعاء السعدون ليس استطرادًا تاريخيًا، بل استحضار لرمزٍ مشروع وطني مُجهَض. وينتقلُ السارد بعد ذلك من فضاء الفندق المُغلَق إلى رصد المدينة، فيُسجّلُ سلسلةً من التساؤلات القلقة التي تَنفلتُ من المنطق إلى ما هو أعمقُ منه: " ماذا لو حصل الجميع على أموال كافية من غير أن يغادروا منازلهم؟ هل ستصاب هذه المدينة بالشلل أم أنَّ دورة الحياة ستستمر؟ جموع البشر كانت أشبه ما تكون بمجاميع من النمل، يَسيرون بنسق واحد. ماذا لو أخبرهم أحدهم بأنَّ سليمان وجنوده قادمون إلى واديهم؟ ؟"[75]. تتكثّف في هذه الفقرة آلية التساؤل القهري التي تهيمن على الوعي السارد: لا تكرار صورة صادمة بعينها، بل تكرار بنية السؤال نفسها — "ماذا لو...؟" في صيغة تتسلّل إلى ما هو أعمق من المعلومة. والاستحضار القرآني (سليمان، النمل، الوادي) ليس استعراضًا، بل انصهار بنيوي بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية: الذاتُ المُهمَّشةُ تَستعيرُ صورةَ الهزيمة الكونية لتصف هزيمتها الشخصيّة. ولا يخفى ما تُؤكده الدراسات النقدية من أنَّ النص الإبداعي، مهما أَغرق في الفردية، فإنَّه متجه بطبيعته إلى الخارج[76]؛ فما يبدو وصفًا ذاتيًا لمدينة مزدحمة، إنَّما هو في حقيقته نُطق بصدمة جمعية يعيشها مجتمع بأسره.

ثانيًا: الحاج محمود ومعادلة الصرختين

تَنبثقُ شخصيّةُ الحاج محمود - وهو نزيل كهل في الفندق - لتُجسّدَ الصوتَ المُقابل للسارد: صوتُ التجربة الكاملة في مواجهة طزاجة الصدمة. يَدورُ بينهما الحوار ليلًا في صالة الفندق، حيث يَقولُ الحاج:

" لا يا ولدي لا تضيع وقتك في النحيب على باب أغلق في وجهك، فهناك الكثير من الأبواب المنفتحة ولكنك تغافلت عنها بنحيبك. نحن من يصنع السعادة"[77]. ويُكمل في فقرةٍ تالية تأمّله الشهير: "نصرخُ حينما نأتي إلى الحياة، وحين نُغادرها يصرخ الآخرون، والسؤال الأهم هو كيف نصنع سعادتنا ما بين تلك الصرختين" [78].

تتكثّف في هاتين الفقرتين بنيةُ الرواية كلِّها: الحياةُ مَحصورةٌ بين صرختين، والمسافةُ بينهما هي مَجال الوعي. غير أنّ السارد يَردّ بصياغةٍ تَكشفُ يأسَه: " وكيف لنا أن نصنع السعادة في مجتمع مليء بالكذب والخداع قلت ذلك بغضبٍ شديد"[79]. وهنا يَنكشفُ الصراعُ بين وعيَين: وعيُ الحاج محمود الذي يَنطقُ بحكمةٍ متراكمة، ووعيُ السارد الشابّ المصدوم الذي لم يَعد يَثقُ بالحكمة. ويُمكنُ قراءةُ هذا الحوار في ضوء ما تَرصده إحدى الدراسات من أنَّ الوعي هو "الحالة العقلية التي يتم من خلالها إدراكُ الواقع والحقائق التي تَجري من حولنا"[80]؛ فالحاج يعرضُ على السارد جهازًا مفاهيميًّا لإدراك الواقع، لكنّ السارد يَرفضُه لأنّ صدمتَه أعمقُ من أن تَستوعبَها الحكمةُ التقليدية.

ثالثًا: الجرح الذي لا يندمل ـ من الخيانة إلى فقد الأب

تَتراكمُ في الرواية صدمتان مفصليّتان تنتقل بهما الذات الساردة من الإحباط العامّ إلى الجرح الشخصيّ المفتوح. تَتمثّلُ الأولى في الخيانة التي يكتشفها السارد حين يَلتقي بصديقه القديم سامي، فيَعلَمُ أنّ شريكَه قد سرق ماله. يقول السارد في هذا السياق: " خيانة الصديق جريمة عظمى، خصوصًا إذا وثقتَ به وسلّمته كلَّ أموالك، إنّها تترك فيك جُرحًا غائرًا لا يندمل على مرّ السنين"[81].

عبارة "جُرحًا غائرًا لا يندمل على مر السنين" علامة أسلوبية دالة على وعي سردي مأزوم: فالجرح هنا يتجاوز الفعل الفردي ليُصبحَ بنيةً قائمة لا قابلةً للالتئام. ويبلغ التأملُ الفلسفي ذروته في فقرةٍ تالية يَصفُ فيها السارد العالَم بصياغةٍ بالغة الكثافة: "أعظم جهاد هو أن تُجبر نفسك على أن تتعايش مع وجوه مُلونة، وجوه أَدمنت ارتداء الأقنعة، ليحيلوا حياتنا إلى حفلة تنكرية ما زالت فصولها تروي لنا قصصًا مُشبَعة بالعفن، حتى بعد أن أُسدل الستار على فصولها المليئة بالخداع والمراوغة"[82].

استعارة "الحفلة التنكرية" هنا كاشفة: العالَمُ تنكُّر، والوجوه أقنعة، والحياة مسرح لا يُسدَل ستارُه؛ ولأنَّ اللغة المباشرة عجزت عن وصف المرارة، استعارت من المسرح والحفلات لغتها. ويُسعفنا في تأويل هذا الخيار الأسلوبي ما يُرصَد حين يصف الذاكرة بأنَّها قد تحضر في النص السردي حضورًا صامتًا، يتسرّب عبر المنولوج الداخلي وتفاصيل المشهد، دون أن يُفصح عنه السارد مباشرة، وأنَّ هذا الصمت ليس عجزًا عن البوح، بل اختيار قصدي يُؤدي وظيفة دلالية في بنية النص[83].

أما الصدمة الثانية فهي وفاة الأب وهو غير راض عن السارد. يتلقى السارد المكالمة في فندقه، فيقع في حالة جسدية ونفسية بالغة الكثافة، يصفها بقوله: "من شدّة غضبي رميتُ بجهاز الموبايل أرضًا، أَصابتني رعشة كبيرة، لم أَعد قادرًا على الوقوف، استندت إلى الجدار، واضعًا رأسي بين رُكبتيّ، مُطلقًا العنان للدموع. كان حُزني مُضاعفًا فعلى الرغم من حُزني الكبير لوفاة والدي إلا أنَّ حُزني الأكبر كان لأنَّه قد مات وهو غير راض عني"[84].

"الحزنُ المُضاعَف" هنا صياغة سردية نادرة لفقدٍ بلا غُفران: ليس مُجرد فقدٍ، بل فقدٌ بلا إمكانٍ للمصالحة. ويَتعمّقُ الجرح في حوارٍ تالٍ بين السارد والحاج محمود، يقول فيه السارد: "نعم يا حاج، لكنّ حزني عظيم لوفاة أبي وهو غير راض عني، آه لو نلت رضاه قبل موته لكانت الأمور قد تغيرت، على الأقل سوف أكون مُرتاحًا من تأنيب الضمير الذي لازمني منذ وفاته"[85].

فالماضي يعود في صورة تكرار قهري ليس للحدث، بل لـشعور الذنب الذي يُولّده؛ فالذات المصدومة لا تستطيع النسيان لأن الحدث أعمق من ذلك، ولا تستطيع التذكُّر بسلام لأنَّ الحدث ينطوي على ذنب غير قابل للغفران.

رابعًا: الكتابةُ وعيًا واستردادًا للذات

في أعقاب وفاة الأب يكتشف السارد الكتابة بوصفها منفذًا للوعي، ويَأتي هذا الاكتشاف بصياغة بالغة الدقة:"على طاولة الكتابة أَخذت بقلمي كي أَفكَّ أَسره وأَمنحه مزيدًا من الحرية لكي يبوحَ بكل خلجاتي ومشاعري. كلماتي التي أَسرتها في مخيلتي كسرَت حاجز الخوف وتمرّدت لتخرج إلى عالم الورق،

مُعلنة عن تلك المشاعر الحبيسة، تلك كانت المرة الأولى، بعدها أصبحت الكتابة عادة مألوفة أمارسُها في أوقات الفراغ بدون خوف من مُتلصّص أو مُتهكّم"[86].

تتجلّى في هذه الفقرة استعارة بالغة الإحكام تختزل بنية الفعل السردي كله: القلم "أسير" ولا يتحرّر إلا حين يكتب، والكلمات "حبيسة" في المخيلة ولا تنطلق إلا على الورق. فعل السرد إذن فعل تحرّر مُزدوج: تحرير القلم وتحرير الذات معًا. وحين يكسر السارد "حاجز الخوف من المُتلصّص والمُتهكّم"، فإنَّه يكسر في الوقت نفسه سلطةَ الرقيب الاجتماعيّ الذي يحظر على الفرد التعبير عن جراحه. وهنا تكتسب الكتابة وظيفة مُزدوجة أيضًا: فهي من جهة تفريغ لما تراكم في الداخل، ومن جهة ثانية إعادة بناء للذات بعد انهيارها تحت ضربات الفقد المتلاحقة (فشل التعيين، الخيانة، وفاة الأب). فالسارد لا يستردُّ عبر الكتابة ماضيًا فاته، بل يبني هوية جديدة قائمة على فعل السرد نفسه: أن تكتب أنت، يعني أن تكون.

ويكتسب هذا الفعل السردي قيمته الأعمق حين نتأمل موقعه في البنية الزمنية للرواية: فالسارد لا يلجأ إلى القلم في لحظة استقرار نفسي، بل في أعمق نقاط انكساره، حين تجتمع عليه الصدمات من كل جانب. وهذا التوقيت بالذات يكشف أنَّ الكتابة ليست عنده فعل ترف أدبي، بل ضرورة وجودية تفرضها بنية الأزمة. فحين تعجز اللغة الاجتماعية المتداولة عن استيعاب الجرح، وحين يفشل الكلام في تخفيف ثقل الذنب، لا يبقى أمام الذات المصدومة سوى لغة بديلة: لغة الورق التي لا تجادل ولا تحكم ولا تتلصّص على المُتكلّم. ولا يخفى ما في هذا الاختيار من رمزية مزدوجة: فالسارد الذي حُرم من التعيين في الجامعة بسبب "المتلصّصين" الذين أَوقفوا مسيرته، يجد نفسَه أمام طاولة الكتابة قادرًا أخيرًا على الإفلات من سلطة هؤلاء "المُتلصّصين والمُتهكّمين". وهكذا تتحول الكتابة من فعل خاص إلى استرجاع رمزي للسلطة المسلوبة: إن كان المجتمع قد سلبَه حقه في أن يكون مُعيدًا في الجامعة، فإنَّه يُعيد تنصيب نفسه - عبر القلم - كاتبًا له صوت يتجاوز الجدران.

خامسًا: من الفقد الفردي إلى الذاكرة الجمعية

لا تكتفي الرواية بأن تكون سيرة لذات فردية مُثقَلة بالخسارات؛ بل تنحو في فصولها الأخيرة نحو أُفق أرحب تتسع فيه التجربة لتستوعب ذاكرة وطن بأسره، عبر آلية سردية بالغة الدلالة تخرج بالنص من الواقعية المباشرة إلى أُفق الواقعية العجائبية . ينطلق السارد في "مغامرته الثالثة" على متن غيمة أرسلها إليه الحاج محمود[87]، في رحلة "بدون سقف زمني" مهمتها العثور على الحاج مهدي - والد الحاج محمود - الذي اختفى دون أثر. ولدى نزوله، يكتشف السارد أنَّ الغيمة قد نقلته إلى البصرة على بُعد أكثر من خمسمئة كيلومتر جنوب بغداد[88]، ثم يتبين له من تاريخ الصحيفة أنَّها نقلتْه أيضًا إلى عالم المستقبل[89]. وبهذا تجمعُ "الغيمة" بين العبور المكاني والعبور الزمني في آنٍ معًا، فتُحول التجربة السردية من سيرة شخصية مُغلَقة إلى رحلة في الذاكرة الوطنية وفي مستقبلها الممكن.

ويتجلّى البُعد الجمعي في شخصية عبد الكريم، سائق سيارة الأجرة الذي يستضيف السارد في البصرة، إذ تخبرنا الرواية أنَّ والده "وُلد عام 1958 أيام ثورة الزعيم الراحل عبد الكريم قاسم مؤسس الجمهورية العراقية وتيمنًا بالثورة وبرجل الثورة اسماه والده باسم عبد الكريم[90]". وفي هذه التفصيلة الاسمية الصغيرة تنطوي ذاكرة سياسية كاملة: فاسم الشخصية العادية - السائق المعيل لأسرته الكبيرة من العاطلين عن العمل - ليس اسمًا محايدًا، بل حامل لإرث ثوري وطني يربط المواطن البسيط في بصرة المستقبل بلحظة تأسيس الجمهورية العراقيّة. وهكذا يُدمج الموسوي الذاكرة السياسية في النسيج اليومي للشخصيات، فيصير كل اسم شاهدًا على لحظة تاريخية.

ويُعزز هذا البُعد ما تلمح إليه الرواية من أزمة اجتماعية مستمرة في زمن السرد المستقبلي، حيث يرد أنَّ عبد الكريم "كان المعيل لعائلة كبيرة أغلبهم من العاطلين عن العمل بسبب قلّة التعيينات "[91]؛ وهي إشارة تعكس هاجس السارد ذاته الذي عانى من فشل التعيين الجامعي في بداية الرواية، فتتسع التجربة الفردية لتشمل معاناة وطنية مستمرة عبر الأجيال. ثم يستعيد السارد ذاكرته الشخصية المرتبطة بـمهرجان المربد الشعري في البصرة[92]، فتتقاطع ذاكرته الثقافية الخاصة مع ذاكرة المدينة الجمعية.

ويبلغ هذا الانفتاح على الجمعي ذروته في الفصل الختامي المؤرَّخ بالبصرة سنة 2003، حيث نُعايش مع السارد لحظة المواجهة المباشرة مع المُحتلّ مُجسَّدًا في شخص الجندي الأمريكيّ، فينغلق النص على

صورةٍ رمزيّةٍ مأساويّة[93]. وبهذا تتشكّل ثلاث طبقات زمنية متراكبة في فصول الرواية الأخيرة : الماضي التأسيسي (1958 وثورة عبد الكريم قاسم)، والحاضر الجريح (2003 والاحتلال الأمريكي)، والمستقبل المُتخيَّل (رحلة الغيمة) - وكلّها تتقاطع في فضاء البصرة بوصفها مدينة رمزية تختزلُ تاريخ العراق المعاصر بأكمله. وفي هذا التراكب يَنكشفُ المعنى المُضمَر للعنوان: فـ"عصر الغياب" ليس لحظة زمنية واحدة، بل بنية تاريخية متّصلة يغيب فيها الآباء والزعماء والأصدقاء، ولا يبقى أمام السارد سوى الكتابة، يفعلها لا تعويضًا عمّا فُقد، بل ترميمًا لما يُمكن ترميمه من معنى.

رواية (صرخة من ذاكرة امرأة)

أوّلاً: عتبةُ النص وتعدّد الأصوات: الذاكرة بوصفها صرخةً نسائية

يؤسّس عنوان الرواية (صرخة من ذاكرة امرأة) بنيتها الصدمية منذ العتبة، فيتركَّب من ثلاث وحدات دلالية تتنازع على إنتاج المعنى: (صرخة) فعل صوتي غير مُفصَّل يسبق اللغة وينوب عنها حين تعجزُ، و(ذاكرة) فضاء داخلي مُختزَن لا منفذ إليه إلا بهذه الصرخة، و(امرأة) تخصيص جندري يجعل من الجرح جرحاً نسوياً بامتياز. ومن تجاور هذه المفردات تتولَّد معادلة سردية كاملة: الرواية ليست شهادة مكتوبة ولا اعترافاً مُنظَّماً، بل صرخة تخرج من ذاكرة لا تجد لها صيغة أخرى. وحرف الجر (من) يدلُّ على المصدر تارةً (الصرخة صادرة من الذاكرة)، وعلى التبعيض تارةً أُخرى، فهذه الصرخة ليست كل الذاكرة بل جزء منها يجد طريقه إلى الخارج بينما يبقى الباقي مكبوتاً.

ويفتتح الموسوي روايته بتقنية مغايرة لما عهده القارئ في رواياته السابقة: لا راو مُهيمن، بل صوت نسائي يخرج من العتمة، حيث يستهل النص بقول الحاجة فطوم: "بغداد 2007 / في عتمة الزمن نقف بقلق بالغ في متاهة الحياة اللامتناهية. نقف ما بين آلام الماضي والخوف من المستقبل المجهول، ونحن بانتظار إشراقة أمل تطل علينا بعد أن فتح القدر لنا كوة من تلك الغيوم السوداء التي لاحت في سماء الأفق"[94]. وهي صياغة تُحدّد ثلاثة مرتكزات: الراوي امرأة مُسنَّة، والزمن مُعلّم بدقة تاريخية (بغداد 2007)، والوضع الوجودي هو الوقوف في (عتمة الزمن) بين ماض مُؤلم ومستقبل مجهول. وهذا التحديد الزمني ليس عرضيًا، إذ يستحضر ذروة العنف الطائفي في العراق بعد تفجير سامراء (شباط 2006)، فيضع السرديَّ الخاص في إطار الذاكرة الجمعية التاريخية. والفعل المسيطر هو (نقف) لا (نسير) ولا (نتذكر)، فالحركة مُعطَّلة، والذات مُحاصَرَة بين بُعدين زمنيَّين لا يمنحها أي منهما ملاذاً.

وتنفرد هذه الرواية في منجز الموسوي بخيار سردي جريء: التخلي عن السارد المُهيمن، وتوزيع الحكاية على ثمانية أصواتٍ متعاقبةٍ يحمل كل واحد منها فضاءَه الخاص (الحاجة فطوم - حميد - سعاد - الحاجة حمدية - حميد ثانية - عبد الكريم - أحمد الغريب - الحاج حسان). وهذا التوزيع ليس تنويعًا تقنيًا عابرًا، بل ترجمة بنيوية لرؤية في الصدمة، إذ يعجز صوت واحد عن حمل الحقيقة التي مزّقها التفجير، لأنَّ الصدمة ذاتها بنية متشظية. وهنا يفيد ما يطرحه سعيد يقطين في تحليله للخطاب الروائي من خصوصية صيغية للخطاب الروائي القائم على تعدد الخطابات، إذ يرى أنَّ الخطاب الروائي قد لا ينتظم ضمن التأطير السائد للرواية أو لصيغتها، فيضم "مجموعةً من الخطابات وليس خطاب الراوي فيها إلَّا واحداً منها"[95]، وأنَّ حكيَ الأحداث وحكيَ الأقوال فيها يتداخلان ويتقاطعان، محتفظة كل خطاب منها بخصوصيته الصيغية [96]، وهذا التداخلُ هو ما يَحدُثُ بدقة في نص الموسوي، إذ تتقاطع خطابات الأصوات الثمانية وتتداخل، لكن كل خطاب منها يحتفظ بصيغتِه الخاصة وبمنظوره المخصوص، فلا يهيمن خطاب راو واحد على بقية الخطابات.

والمُلاحَظ أنَّ الأصوات الأنثوية (فطوم - سعاد - حمدية) تفتتح الرواية وتهيمن على عُقدتها، فيما تتوسطها الأصوات الذكورية (حميد - عبد الكريم - أحمد - حسان)، وكأنَّ الموسوي يقترح في بنية صامتة أنَّ الذاكرة في الصدمة العراقيَّة المعاصرة ذاكرةٌ أنثويَّةٌ بامتياز، لأنَّ الأم هي التي تحفظ ما يُنكره الأب، وهي التي تَرى ما يَعجزُ الذكورُ عن رؤيته. ولا يُقصَدُ بهذا المعنى ما تَتحفَّظُ عليه يمنى العيد من المفهوم الثنائي الضديِ الذي يختزل النتاج النسوي في علاقة تنافُضٍ مع الذكوري، إذ تميل إلى الاعتقاد بأنَّ مصطلح (الأدب النسائي) يُفيدُ من معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، لا من المفهوم الثنائي الذي يحصر هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي تنافُضي مع نتاج الرجل

الأدبي[97]. فما يفعله الموسوي ليس إنشاء ثنائية ضدية بين الذكوري والأنثوي، بل إعادة اعتبار سردي للصوت الأنثوي في موقع الذاكرة الجريحة، حتى يتحوَّل من موضوع للسرد إلى ذات ساردة.

ويتجلَّى هذا التضاد السردي في المقابلة الحادة بين صوت حميد وصوت سعاد؛ فحميد — الأبُ — يُقدّم رواية عقلانية مغلقة: أبناؤه الثلاثة قُتلوا في التفجير، وانتهى الأمر. أما سعاد — الأم — فتُقدّم رواية مفتوحة على المستحيل، ويصف النص هذا الصدام بدقة على لسانها: "في خضم الأحداث المتسارعة نشب صراع هائل ما بين عقلي الذي يخبرني بأن ابني قد تم قتله بعد اختطافه، وقلبي الذي يرفض الإقرار بذلك"[98]. فيُصاغ الصراع ثنائية تتنازعها عقل يستسلم للحقيقة المنطقية، وقلب يرفضها، لكنَّ النص ينحاز عبر بنيته كلها إلى القلب، لأنَّ النهاية ستثبت أنَّ (إحساس الأم) كان هو الصواب. ويبلغ هذا الصراع ذروته في المشهد الذي تتلقى فيه سعاد قرار الطلاق رداً على إصرارها، إذ يقول لها زوجها: "حسناً، ما دمتِ مصرة على هذا الجنون اذهبي وأنتِ طالق! سوف أذهب إلى عملي، وعندما أعود لا أريد أن أراك هنا!"[99]، فتختم مقطعها السردي بصياغة تكشف عن وعي نسوي بالغ العمق: "كان عليّ العبور إلى الضفة الأخرى وحيدةً بلا معين، حيث الذئاب البشرية تتربص للفتك بي"[100]. فالعبور إلى ضفة الحقيقة وحيدة، بلا سند ذكوري، هو الخيار الذي يجعل من المرأة المصدومة فاعلاً لا مفعولاً به، وهو ما يُسوّغ كون العنوان (صرخة من ذاكرة امرأة) لا من ذاكرة رجل.

ثانياً: الحدس الأنثوي والذاكرة السابقةُ للحدث - تأخُّر الخبرة معكوساً

تؤسس الرواية لمفهوم سردي ينزاح عن نظرية الصدمة الكلاسيكية في جانب منه: فالذاكرة هنا لا تأتي بعد الحدث فحسب، بل تسبقه أحياناً في صورة هواجسَ نذيرية لا تجد لها سبباً معقولاً. وتتوزّع هذه البنية على نموذجَين متمايزَين في النص: نموذج أُمِّيٍّ تحمله فطوم في صورة فنتاستيكيةٍ صريحة، ونموذج ذكوري يحمله حميد في صورة هواجس يومية مكتومة.

ويتجلَّى النموذج الأُمِّيّ في مشهد الأشباح/الأمنيات الذي يفتتح الرواية كلَّها. تقول الساردة: "في عتمة الليل تتراءى أمامي أشباح خمسة، وهي ترقص رقصة غريبة لم أشاهد مثلها من قبل، على إيقاع غريب ويمسكون بدفوف كبيرة تتمزق كلما وضعوا أياديهم عليها، لكنها سرعان ما تلتئم بطريقة عجيبة"[101]. ثمَّ يدور بينها وبين الأشباح حوار قصير يكشف عن جوهر الذاكرة المُعطَّلة، حين تسألُهم: "من أنتم؟"، فيُجيبون: "نحن أمنياتك الضائعة"[102]، وحين تحصر أمنيتها الوحيدة بقولها: "أمنيتي الوحيدة هي أن أعرف مصير ابني المفقود (صبيح)"[103]، يتقدم الشبح الكبير ليجيب: "أنا هي هذه الأمنية، وعندي إجابة لكل أسئلتك مهما كانت"[104]. ويبلغ هذا المشهد ذروته السردية حين يكتشف ابنها الأكبر (حميد) أمه تتكلَّم وحدها، فيقول لها: "أمي لقد علا صياحك، لقد كنتِ تتكلمين مع نفسك! وأنا في طريقي إليك كنت أسمع أصواتاً كثيرة في هذه الغرفة. لقد بدت وكأنها خشبة مسرح وقد امتلأت بالممثلين!"[105]، فتتكشف هنا بنية مزدوجة: الأشباح التي تراها الأم ليست هذياناً مَرَضيّاً، بل تجسيداً سردياً للذاكرة المُعطَّلة، والابن - حين يصف الغرفة بأنَّها (خشبة مسرح امتلأت بالممثلين) - يلتقط بدقة الطابع الأدائي لهذا التذكُّر: الأم تؤدي ذكرياتها على خشبة وعيها لأنَّها لا تملك صيغة أُخرى لاستحضارها.

والأهم من ذلك أنَّ الأم تتوسل في وعيها السردي إنكاراً مزدوجاً يكشف عن أزمة تمثيل حادة، إذ تخفي ما جرى عن ابنها بقولها: "حاولت جاهدة أن أخبره بما دار بيني وبين أمنياتي، إلَّا إنني كتمت عنه ذلك كي لا يتهمني بالجنون"[106]، ثمَّ تتساءل في سرها بصياغة تنقل ذروة الأزمة: "وكيف له أن يصدقني إذا كنت أنا لم أصدق ما جرى؟"[107]. فتؤسس هذه الصياغة لبنية نفسية في غاية الدقة: الذات المصدومة لا تصدق ذاكرتها لكنها لا تستطيع التخلي عنها، تعيش في حد هش بين الإيمان بما ترى وإنكاره. وهذا الحد الهش هو الموقع الذي تكتب منه الذات الأنثوية ذاكرتها في النص الصدمي، فتختم الساردة مقطعها وهي تستمع إلى أغنية حميد منصور (تينة تينة) على المذياع بصياغة نادرة في حسِّيَّتها: "وبقلب مكسور أصغيت لتلك الأغنية، لتكون تلك الأغنية رصاصة الرحمة على ذاكرة امرأة عجوز أثقلها الزمن بالمواجع"[108]، فينغمسُ الفردي في الشعبي، وتتحول الأغنية من محضِ ترف إلى (رصاصة رحمة) على ذاكرة لا تحتمل.

أما النموذج الذكوري فيتخذ صياغة مغايرة تنزع نحو الواقعية اليومية، إذ يسجّل حميد قبل التفجير قلقاً غامضاً ينهشُه ولا يَفهمُ مصدره: "هذا اليوم ليس ككل الأيام، فلقد خلته وكأنه اليوم الأخير في تاريخ البشرية. لا أعرف لماذا بات فكري مشدوداً إلى عائلتي وبيتي، فهذه هي المرة الأولى التي أشعر فيها بالقلق عليهم على الرغم من خروجي المستمر للعمل كل يوم طلباً للرزق"[109]. ثمَّ يَتراكم النصُّ في صياغةٍ يكشفُ فيها عن سلسلة من العلامات النذيرية المُترابطة: "يا لهذا اليوم العصيب فكل أحداثه بدت مريبة جدًا، بدءًا من القطة السوداء التي اعترضت طريقي حين هممت بمغادرة المنزل، ثم تعلق بنطالي بحافة الباب الحديدية وتمزق قطعة منه، وأخيراً السيارة المسرعة والتي كادت أن تدهسني لولا لطف الله"[110].

وتكشف هذه الصياغة عن استراتيجية سردية دقيقة: العلامات النذيرية (القطة السوداء، البنطال الممزَّق، السيارة المسرِعة) ليست تنبُّؤاً غيبياً، بل صياغةٌ سردية تكتسب معناها بأثر رجعي؛ فالسارد يستعيد هذه التفاصيل بعد التفجير، فيعيد بناء يومه على أنَّه كان منذوراً للكارثة. وهذا الفعل الاستذكاري هو ما يجعل من الصدمة بنية قابلة للحكي: الذات المصدومة لا تستطيع أن تقول (لم أكن أعرف)، فتلجأ إلى صياغة تقول (كنتُ أحسُّ ولم أَفهَم)، وهذا التحايل السردي على المفاجأة شكل من أشكال استعادة السيطرة على الحدث بعد أن سلبَتْها الكارثة في حينه.

والمقابلة بين النموذجَين كاشفة في ذاتها: حدسُ فطوم يأخذ شكل مسرحٍ فنتاستيكي صريحٍ (أشباح خمسة تَرقصُ بالدفوف)، أما حدسُ حميد فيَأخذُ شكلَ يومياتٍ مُنذرةٍ بِظِلٍّ خفيٍّ (قطة سوداء، بنطال ممزَّق). فالأم تستحضر ذاكرتها السابقة للحدث في فضاءٍ سردي مفتوح على ما وراء الطبيعة، أما الأبُ فيُخفيها داخل تفاصيل العادي. وهذا التمييز في صياغة الحدس يُؤسِّس بنيوياً لما سيأتي لاحقاً من تمييزٍ في صياغة الذاكرة بعد الحدث: ذاكرةٌ أُمِّيَّةٌ تَنفتحُ على المستحيل (وسامٌ حيٌّ)، وذاكرة أبوية تنغلقُ على المنطقي (الأبناءُ الثلاثة موتى). فالنموذجان معاً يُؤسِّسان للصدامِ الابستيمولوجي الذي سيدورُ بين الزوجَين، ويُقدِّمان مدخلاً سرديًا يُهيِّئُ القارئَ لما سيأتي.

ثالثًا: المكان المدمر- البيت بوصفه جثة ثانية والكرادة موقع ذاكرة جمعية

يختار الموسوي مكاناً مركزياً للحدث الصادم: البيت. وهذا الاختيار ليس عرَضيًا، إذ إنَّ البيت في الذاكرة العربية والإسلامية ليس فضاءً سَكَنياً فحسب، بل امتداد رمزي للجسد، وحاضن للذاكرة العائلية، ومأوى يُفترَضُ فيه الأمان. وحين يَنفجِرُ هذا المأوى ذاته، فإنَّ الانفجار لا يطالُ الجدران والأرواح فحسب، بل يَطالُ المعنى الرمزيَّ للحماية كلَّه. ويَصِفُ النص لحظة مواجهة حميد لمكانه المُدَمَّر بصياغة تكشف عن أزمة التعرّف: "أيعقل أن يكون هذا بيتي؟! لقد انهار السياج الخارجي واختفى الباب الرئيس، وتساقط الجزء الأمامي للمنزل فيما تهاوت الأبواب والشبابيك أرضاً، وأصابت شظايا كثيرة سيارتي المركونة في فناء المنزل"[111]. وتكثيفُ الأفعال (انهار - اختفى - تساقط - تهاوت - أصابت) في جملة واحدة يُحاكي بنيوياً الانهيار المتسارعَ للمكان، فيَصيرُ الإيقاعُ النحوي ذاتُه ترجمةً للانفجار، والسؤالُ الاستفهامي (أيعقل أن يكون هذا بيتي؟) ليس استفهاماً معرفيّاً بل صياغةٌ لرفض الذات الاعتراف بما ترى. فالعينُ ترى البيت المُدَمَّر، لكنَّ العقلَ يرفُضُ أن ينسبَه إلى ضمير المتكلِّم، وهذه الفجوة بين الرؤية والاعتراف هي الموقع الذي تنشأُ فيه الصدمة.

ويتعمَّق هذا البُعد حين يستذكر النص - على لسان الجار الحاج جمال - مشهدَ البحث في الأنقاض بصياغةٍ تَختصرُ مأساةَ ما لم يكتمل: "تقول زوجتي إنها رأت أولادك الثلاثة وهم يلعبون عند باب داركم، وبعدها حدث انفجار عنيف بالقرب منهم. لقد عثرنا على جثة اثنين منهم، أما الثالث فلم نعثر له على أي أثر"[112]. والمفارقةُ السرديَّةُ في هذا المقطع تَكمنُ في صيغة الفعل (يلعبون)؛ فاللعب هو الفعل النموذجي للطفولة، وهو في ذاته نقيض الحرب والتفجير والموت، وأن يُقتَل الأطفال وهم يلعبون يجعل المفارقة كاملة: الموت يقتحم اللحظة الأكثر براءةً، فيكشف عن طبيعة العنف العمياء التي لا تستثني أحداً. والأهم من ذلك أنَّ النص يُصرِّح بأنَّ الطفل الثالث (وسام) لم يُعثَر له على أثر، فيفتح هذه الفجوة التي ستنبني عليها الرواية كلُّها؛ فالجثة المفقودة ليست مَحضَ تفصيلٍ جنائي، بل هي الكوَّةُ التي تتسرَّب منها الذاكرة الأمومية لتحوّل المستحيل إلى ممكن.

ولا يكتفي الموسوي بتمثيل صدمةٍ فردية، بل يُؤطّرها بسياقٍ جمعي بالغ الدقة من خلال تشغيل المكان موقعَ ذاكرةٍ بالمعنى الذي يُكسِب الفضاء الجغرافي شحنة تاريخية جماعية. فالتفجيرُ الذي يَفقدُ فيه حميدٌ عائلتَه يَقعُ تحديداً في حيّ الكرادة، أحد أهم الأحياء الشيعية في بغداد، ويقع في ليلة العيد. وتَكشِفُ المُحادثةُ بين حميدٍ وسائق التاكسي عن سياق الحدث المركَّب، حين يُخبرُه السائق: "كل الطرق المؤدية إلى (الكرادة داخل) مغلقة، ما عدا شارع (أبو نواس)"[113]، ثم يكشِفُ عن السبب: "حدث انفجار هائل في شارع (الكرادة داخل) (...) يقولون قرب (الأورزدي القديم)"[114]. وهذا التحديد المكاني الدقيق ليس تفصيلاً جنائياً، بل صياغة تجعل من المكان الروائي موقعَ ذاكرةٍ بالمعنى الذي يُحيل إليه مفهوم الفضاءات الحاملة للذاكرة الجمعية، إذ تستحضر هذه الأسماء في وعي القارئ العراقي المعاصر سياق التفجيرات التي طالَت هذه الأماكن بعد عام 2003، حتى صارت الكرادة في الذاكرة العراقية مرادفة للتفجير لا للحياة.

ويتأكد هذا البُعد في صياغة يستحضرها حميد من حواره العادي مع زبائنه قبل التفجير: "كان أغلب حديثهم يدور حول السيارات المفخخة ومدى الدمار الذي تحدثه عند انفجارها، خصوصاً في الأحياء الشعبية. لقد بات الوضع مقلقًا جدًا وأخذت الأمور تنحى منحنى خطرًا حينما بدأت السيارات المفخخة بزرع الرعب في نفوس المواطنين الآمنين، حتى بات الجميع يرى في أي سيارة تمر بالقرب منهم وكأنها الوسيلة الوحيدة التي ستنقلهم إلى العالم الآخر"[115]. فتنكشف بنية الذاكرة الجمعية المُسجَّلة في يوميات الناس: التفجير ليس استثناءً صادماً بل هو الإيقاع المعتاد الذي يتحدَّثُ فيه الناس ويتعايشون معه، وأن تنفجر سيارة ليس حدثاً بل احتمال يومي. ويكتسب يوم العيد دلالةً مفجعةً في صرخة حميد: "يا لهؤلاء القتلة المجرمين يفجرون المناطق السكنية وفي ليلة العيد**!**"[116]، فالعيدُ - رمزُ الفرحة الجمعيَّةِ - يَنقلِبُ إلى رمزٍ للمأتم الجمعيّ، وهذا الانقلابُ في دلالة الزمن المُقدَّس يَجعلُ من الذاكرة الجمعية العراقية المُعاصرة ذاكرةً مَجروحةً في أعمقِ نقاطها. ولا يَتوقَّفُ النصُّ عند هذا الحدث الواحد، بل يستثمر الذاكرة الشيعية في صياغة أمنية الحاجة فطوم لابنها (صبيح)، حين تقول: "فالفرح فيها قد غادرنا منذ أن فقدت ابني (صبيح) أثناء عودته من مدينة سامراء بعد أن أدى مراسيم الزيارة لمرقد الإمامين العسكريين - عليهما السلام - وللآن، لم أسمع عنه أي خبر"[117]. فاختفاء (صبيح) بعد زيارة سامراء يُحيل مباشرة إلى تفجير مرقد الإمامين العسكريين في شباط 2006، وهو الحدث الذي يُؤرَّخ به عادة لبدء موجة العنف الطائفي الأكبر في العراق، فيجعلُ الموسوي من فقد فطوم لابنها صورةً مُكثَّفةً لفقد الجماعة لأبنائها في ذلك الحدث المركزي.

رابعاً: التواصل مع الموتى - الفنتاستيك بوصفه استراتيجية للحقيقة

ينفتح النص في مرحلةٍ متقدمة من السرد على مشهد ينزاح به الواقعي إلى الفنتاستيك بسلاسة نادرة: لقاء الحاج محمود في النجف الأشرف ومقبرة وادي السلام. والاختيار المكاني هنا بالغ الدقة، إذ تحمل مقبرة وادي السلام شحنة رمزية مُكثَّفة في الذاكرة الشيعية العراقية: هي أكبرُ مقبرة في العالم، وفيها مرقدُ نبيِّ الله هودٍ وصالحٍ، وإليها تَحملُ العائلاتُ موتاها من كلِّ مدن العراق. وأن يختار السارد هذا المكان تحديداً موقعاً للقاءٍ كاشفٍ يعني أنَّه ينقُل صراعَه الفردي إلى المساحة الجمعية الأعمق في الذاكرة العراقية. ويُقدِّمُ الحاج محمود نفسَه بصياغةٍ تَكشِفُ عن وظيفته السردية، حين يُخبر حميداً: "أتعلم يا ولدي، إنني أستطيع أن أتكلم مع الموتى، وهم بدورهم يخبرونني بكل شيء"[118]، ثمَّ يستدرك موضِّحاً مصدر هذه (الموهبة): "لقد نمت عندي هذه الموهبة من كثرة قراءتي للكتب الدينية وكتب الأدعية"[119]. فيُؤسِّس النص لشخصية وسيطة بين عالمين، تستمد شرعيتها من المرجعية الدينية لا من الجنون أو الشعوذة، وهذا التأطيرُ ضروري سرديًا لأنَّه يجعل من الفنتاستيك امتداداً للذاكرة الدينية الجمعية لا انحرافاً عنها.

ويفتتح هذا المشهد على ما يمكن تسميته (الذاكرة المعادلة) تلك التي تتشكل بين الراوي والمروي له والمروي، فتعبر بالحكاية من الموت إلى الحياة[120]. فالحاج محمود يشتغل بالضبط في موقع هذه المعادلة، إذ ينقل الكلام من الموتى إلى الأحياء فيُحوِّل الحكاية من فعلٍ منذورٍ للقبر إلى فعل منذور

للحياة. والكلام هنا ليس محضَ استعارة صوفية، بل آلية سردية تنقُذ المروي من الانطفاء، وتعيدُه إلى دائرة التداول.

ويدخل الحاج محمود اختبار شخصيته السردية تدريجياً، فيتوقَّفُ عند قبرٍ ليُخبرَ صاحبه أنَّه "كان ينوي الانتهاء من بناء داره، إلا إنَّ الموت اختطفه قبل تحقيق أمنيته"[121]، فيُصابُ حميد بالدهشة لأنَّ هذا ينطبق بدقة على زوج عمَّته. ثم يتوقف عند قبر حديث آخر ليكشف بأنَّ صاحبه "قد ذهب ليلة العيد إلى مدينة (الكرادة) لشراء مستلزمات عرسه، إلا إنَّ انفجاراً هائلاً وقع في مجمع (الليث) التجاري أنهى مسيرة حياته. لقد رحل تاركاً عائلته وخطيبته يواجهون مصيرهم المجهول"[122]. فيتوسع نطاق الفنتاستيك من مأساة فردية إلى تأريخ مواز ينطق من باطن الأرض بأسماء ضحايا التفجيرات الذين تركوا أعمارهم ناقصة وأحلامهم موءودة.

ويبلغ هذا الاشتغال ذروته في مشهد لقاء حميد بقبور أبنائه الثلاثة، حين يَنهارُ على القبور صائحاً: "إنهم أولادي يا حاج، لقد فقدتهم في يوم واحد. أرجوك تكلم معهم وبلّغهم سلامي، وقل لهم بأن رحيلهم قد كسر ظهري"[123]. ويُقدِّمُ الحاج محمود الكشفَ الأكبر بصياغة تستعير من المعتقد الإسلامي مفهومَ (الصحيفة) ومفهومَ (نشرِها) يوم الحساب: "ابنك الأكبر يسلم عليك ويقول إنَّ أخاه الأصغر لم يغادر عالم الأحياء، وإنَّ صحيفته في عالم الأموات ما زالت مطوية ولم تنشر حتى الآن"[124]. وهذا التداخل بين الفنتاستيك والمرجعية الدينيَّة يُحوّل الكشف من مَحض خيال إلى صياغة تكتسبُ شرعيتها داخل النسق الثقافي للقارئ المُفتَرَض، فالمسألة ليست (سحراً) ولا (شعوذة)، بل امتداد لمنظومة دينية يعرفها القارئ ويتشارك أبجديتها مع النص.

والأبلغ في هذا المشهد أنَّ النص يستثمرُ الفنتاستيك ليُحقِّقَ ما يعجزُ السردُ الواقعي عن تحقيقه: إعادةَ الاعتبار لإحساس الأم. فحميدٌ الذي طلَّق زوجتَه بسبب إصرارها على أنَّ وسام حيّ يَكتشِفُ في النجف أنَّها كانت على حقّ، ويَستردُّ النصُّ ذلك بصياغة اعتذارية مُؤثِّرة: "يا إلهي إن صدق كلام الحاج، فقد ظلمت زوجتي (سعاد) كثيراً، وكنت متسرعًا جدًا في طلاقها. يا لحظي العاثر! لن أسامح نفسي على ما فعلته مع (سعاد)! كان عَلَيَّ أن أقف إلى جانبها في محنتها ومساعدتها في العثور على ابننا"[125]. ثم يكشف النص - في اعتراف ذاتي شجاع - عن استراتيجية ذكورية شائعة في التعامل مع الصدمة، حين يُتابع حميد مونولوجه الداخلي: "ومما زاد في تعقيد الأمور هو زواجي. نعم فزواجي من امرأة أخرى جعلني أنسى (سعاد). يا لي من أناني! لقد تركت (سعاد) تعاني بسبب ابننا، وحينما رزقني الله بثلاثة أولاد من زوجتي الثانية طويت صفحة (سعاد) ومعاناتها وإلى الأبد"[126]. فيَكشِفُ النصُّ هنا عن (الاستبدال بوصفه نسياناً) آلية ذكورية نموذجية: الأبناءُ الجُدُدُ يحتلون موقعَ الأبناء المفقودين، فتنطوي صفحة الذاكرة الموجعة، لكنَّ النص يُدين هذه الاستراتيجية صراحة ("يا لي من أناني!")، ويقابلها بإصرار سعاد على الذاكرة رغمَ كل الأثمان، فيتحوّل النص من سردٍ للأحداث إلى محاكمة أخلاقية لاستراتيجيتين متضادَّتين في مواجهة الفقد: استراتيجية الاستبدال الذكورية، واستراتيجية الإصرار الأنثوية.

خامسًا: الذات الضائعة وأزمة التمثيل- أحمد الغريب بين عالمين

يُؤسس صوت (أحمد الغريب) بنية سردية مغايرة، إذ ينطق السارد من موقع الضحية التي لا تعرفُ هويَّتَها الأصليَّة، ولفظةُ (الغريب) المُلحقَة بالاسم تختزل مأساةَ الشخصية كاملةً: إنَّه يحملُ اسماً يَحملُ في ذيله نفيَه؛ فلا يَكفي أن يُسمَّى (أحمد)، بل يُضاف إليه ما يجعلُه (غريباً) عن اسمه ذاته، وعن المكان الذي يَعيشُ فيه، وعن الذاكرة التي يَنبغي أن يحملَها. وهذا التركيبُ الاسمي ذاتُه صياغة بنيويَّة للهويَّة المُمزَّقة، وما تَنبّهُ إليه يمنى العيد من أنَّ الشخصية الروائية في النصوص ذات الفقد تتكشَّف هويَّتُها (لا سويةً) من خلال الفعل والقول ومن منظور الراوي، ينطبق هنا بدقة[127]. فأحمد لا يملك هوية مكتملة التماثل، بل هوية يبحث عنها عبر السرد ذاته، فيصير خطابه السردي هو موقع تكوُّن هويَّته لا موقع التعبير عنها.

ويفتتح السارد مقطعَه باستعارة مكانية كثيفة تكشف عن استراتيجية نفسية معروفة في أدب الصدمة، وهي الانسحاب إلى عالم بديل: "الأحلام فسحة جميلة في جزيرة نائية نحط الرحال إليها كلما داهمنا الواقع بوجهه المبرقع المليء بالبثور"[128] ، فالأحلام جزيرة معزولة في وسط بحر من الواقع المُؤلم،

ثم ينتقل النص إلى صياغة تكشف عن حقيقة الإحساس بالغُربة الوجودية: "هذه الأرض الفسيحة والممتدة على الأفق لم تستطع أن تحتويني، وما زلت للآن أشعر بأني حبيس في زاوية ضيقة من هذا العالم"[129]، فالأرض الفسيحة لا تتَّسع له، وضيق المكان ليس فيزيائيًا بل وجوديًا.

ويبلغ الوعي السردي بأزمة الهوية ذروته في صياغة شعرية موجِعة: "شيء ما يخبرني أن هذا العالم ليس عالمي فثمة خَلَلٌ ما، في مكان ما، وزمان ما، قد غيَّر بوصلة حياتي وجعلني رهيناً للأحزان"[130]. ثمَّ يلحقها بصياغة تكشف عن (الذاكرة الشبحية): "وما زلت للآن أصارع أطيافاً تشعرني دائماً بأني جزء من عالمهم، وعليّ العودة السريعة إليهم"[131]. فالأطياف التي تزورُه ليست هلوسات، بل ذاكرة مكبوتة تعود في صورة أطياف لأنَّها لا تستطيع أن تعودَ في صورة وعي صريح، والذاتُ التي لا تعرف هويَّتها الحقيقية تعيش شعوراً بأنَّ ثَمَّةَ (عالمًا آخر) ينتمي إليه ويستدعيها من بعيد. وتتجلَّى هذه الأزمة في سلسلة من التساؤلات يوجِّهها إلى نفسه: "يا ترى من تكون تلك المرأة؟ ولماذا أنا متعلق بها طوال تلك السنين، على الرغم من إنني لم أرها حتى الآن. ومن هو (عبد الكريم) التاجر؟ ومن هي (وداد)؟ (...) ومن هو الحاج (حسان)؟ وهل أنا فعلاً غريب كما هو اسمي عن تلك العوالم"[132]. فتتراكم الأسئلةُ الوجودية في مقطعٍ واحد، فيُحوِّل النص السؤال الواحد المكبوت (مَن أنا؟) إلى منظومةٍ من الأسئلة الفرعية، وكأنَّ الذاتَ المصدومةَ لا تَستطيعُ أن تطرحَ السؤالَ المركزي مباشرة، فتطرحُه عبر دوائر متَّسعة من الأسئلة الجانبية، والمفارقةُ أنَّ أكثرَ الأسئلة قسوةً يُختَزَل في عبارة (هل أنا فعلاً غريب كما هو اسمي): سؤالٌ يستجوبُ فيه الاسمُ صاحبه عمَّا إذا كان يستحقه.

ويدخلُ النص منعطفاً سرديًا مهمًا مع شخصية (الحكيم) - الذي وصَفَه أهلُ المدينة بالمجنون - حين يستوقفُ أحمدَ ليُبشِّرَه: "قريباً جداً لن يجرؤ أحد على أن يناديك بالغريب، فقدرك أن تعود إلى عالمك، وهذا وعد مني. قدرك أن تستعيد هويتك التي فقدتها في غفلة من الزمن"[133]. ويُعلّق السارد على هذه الكلمات بقوله: "منحتني كلمات (المجنون)، وعذراً إن وصفته بالمجنون، فلقد سمعت الجميع ينادوه بالمجنون. لكني سأكسر قاعدة أهل هذه المدينة وسوف أناديه من الآن بالحكيم"[134]. فتَنقلبُ منظومةُ القيم في النص: مَن يصِفُه المجتمعُ بالمجنون هو الحكيم، لأنَّه يَرى ما لا تراه (العقول السليمة)، وهذا الانقلاب هو ما تفعلُه الرواية ذاتها: تنحازُ إلى مَن وصفَه المجتمع بالجنون (سعاد، الأم التي ترى ولدها حيّاً)، وتُثبت أنَّه هو الحكيم.

ولا يُفلِتُ النص من فرصة توسيع الجرح النفسي لأحمد عبر شخصية ثانوية بالغة الدلالة هي (عمار)، الفتى الذي يتعمَّد مناداته بـ(الغريب) ليستفزَّه، إذ يَسأله ساخراً: "ها أيها الغريب متى تعود إلى أهلك؟"[135]، فيتفجر السارد في مونولوج يكشِفُ عن عمق الجرح: "(الغريب) شكَّلت تلك الكلمة عقدة في حياتي حتى وصلت إلى مرحلة أتمنى أنني لو أقتل كل من يناديني بها"[136]. فتكتسبُ كلمةُ (الغريب) في هذا السياق ثقلَ الوصمة الاجتماعية التي تلتصقُ بالذات وتُذكِّرُها يومياً بفقدها لهويَّتها، حتى لتصيرُ مناداتُها بها مدعاةً للقتل. وهذا التحول من غريبٍ يتقبَّلُ غُربتَه إلى غريب يرفُضها هو ما يفتح النص على إمكانية الاسترداد في الخاتمة.

سادساً: لقاءُ التعرُّف والذاكرة السعيدة المُؤجَّلة - في خاتمة السرد

تستثمر الرواية كذلك استراتيجية الصمت المُتعمَّد بوصفها وجهاً آخر من وجوه الوعي السردي بالصدمة، ولعلَّ أبرز مثال على ذلك هو صوت عبد الكريم الذي يُقدّم منظور مَن استولى على أحمد. فالنصُّ هنا لا يقول صراحةً إنَّ عبد الكريم خطف الطفل من موقع التفجير، بل يستخدم صياغة ملتبسة، إذ يقول عبد الكريم في مونولوجه الداخلي: "يبدو أن الله شرع في معاقبتي جراء ما اقترفته يداي. ولعل عائلة (أحمد) ما زالت تبحث عنه! ولكن كيف لي أن أعيده إلى أهله، وأنا لا أعرف عنوانه؟! وحتى المرأة التي اشتريت (أحمد) منها اختفت حالما أتممت معها عملية البيع، وقبضها للأموال"[137]. فعبارة (اشتريت منها) تفتح النص على احتمالات عدَّة دون أن تختارَ واحدةً منها: امرأة مجهولة كانت تملك الطفل؟ خاطفة تبيعُه؟ شريكة في عصابة اتِّجار بالأطفال؟ النص يترك الفجوة مفتوحة، وهذا الإضمارُ ليس قصوراً سرديًا بل اختيار بالغُ الذكاء؛ لأنَّ الحقيقة الكاملةَ ـــ أنَّ عصاباتٍ كانت تخطف الأطفال من مواقع التفجيرات لبيعهم ـــ حقيقة مُروِّعة بشكلٍ يجعلُ تسميتها الصريحة مستحيلة سرديًا، فيلجأ

النص إلى الإضمار تاركاً للقارئ مُهمة ملء الفجوة بما يعرفه عن تلك المرحلة. ويتعمَّق هذا الصمت في موضعٍ آخر يتعلَّق بـ(وداد) زوجة عبد الكريم التي رُزِقَ أحمد عندها؛ فالنص يكشف أنَّها كانت عقيمة ومريضة، وأنَّها تعلَّقت بأحمد تعلُّق الأم بابنها، ثم يختزِلُ مأساتها - حين يقرِّرُ زوجها إخفاء أحمد - في جملة واحدة: "على مَضض وافقت (وداد) على خطتي، ونامت ليلتها وهي تعاني من شبح إبعاد (أحمد) عنها"[138] ، ثم ينطوي صوتُها تماماً من الرواية، وهذا الانطواء صياغة سردية بالغة الدلالة: الأم البديلةُ تختفي ليَعودَ أحمدُ إلى أمِّه الحقيقية، ومأساتها الخاصة تُلقى في صمتٍ خارج المتن، يستردُّه القارئُ المُتأمِّل ويُضيفه إلى فاتورة الصدمة الجمعية.

وتبلغ الرواية ذروتها في خاتمتها مع صوت الحاج حسان حيث يتحقَّق لقاء الاسترداد، ويُقدّم النص هذا اللقاء بصياغة افتتاحية تستحضر المعنى الجوهري للتضحية: "لكي نتلذذ برغيف الخبز الحار، فعلى بذور القمح أن تتحمل أهوال دفنها أرضاً"[139]. والاستعارة هنا تفتح النص على بُعد فلسفي يُؤطر كلَّ ما سبق: السنوات الأربع من المعاناة والبحث ليست عبثاً، بل هي (دفن البذرة) الذي يسبق ظهور الثمر، وهذا التأطيرُ يمنحُ الصدمة معنى أبعد من محض الجرح، فتصيرُ شرطاً للنضج. ويُقدّم النص مشهد التعرُّف بتدرُّج سردي بالغ الدقة، إذ لا يُسلِّم الحاج حسَّان الطفل مباشرةً لأمِّه، بل يُحضر مجموعة من الصبيان من الحي، ويطلبُ من فؤاد (أخي سعاد) ثم من أم سعاد أن يتعرَّفا عليه، فيفشلان. ثم يأتي الدور على سعاد، فيف السارد المشهدَ: "هنا دعوت (أحمد الغريب)، وجعلته يقف بين الصبيان، وما إن دلفت (سعاد) حتى وقع بصرها على (أحمد الغريب). هرولت إليه مسرعة، واحتضنته وغابت عن الوعي لتهوي بكامل حزنها"[140]. فالتعرُّف هنا ليس بصريًا ولا منطقيًا، بل هو فعل احتضان مباشر يسبقُ كلَّ تفكير: الأم تعرف ابنها قبل أن تفكّر وقبل أن تتأكَّد وقبل أن تسأل، وهذه الأسبقية على التفكير هي بالتحديد ما كان ينكِرُه عليها المجتمع طوال السنوات الأربع.

وتستثمر الرواية هذا المشهد لإصدار حُكمها الأخلاقي النهائي، إذ ينطلق صوت سعاد في المشهد الختامي بصياغةٍ تجمعُ بين الاسترداد والإدانة: "ألم أقل لكم بأني لست مجنونة / ألم أقل لكم بأن ابني حي يرزق / أين أنت يا حميد / تعال وانظر إلى ابنك / تعال وكفِّر عن سيئاتك / لقد طلَّقتني بسبب إحساس الأم الذي لا يخيب أبداً / سامحك الله يا حميد / سامحك الله"[141]. والصياغة هنا في غاية الدلالة، إذ تتخلَّى عن التركيب النثري المعتاد لتتخذ شكل الأبيات الموزَّعة بصرياً (سطرٌ بعد سطرٍ بلا علامات ترقيم)، فيتحوَّل النص من نثرٍ إلى ما يُشبه المرثية المعكوسة: ليست رثاءً للميت، بل تأنيباً لِمَن أنكرَ حياة الحي. والدعاءُ بالمغفرة في الختام ("سامحك الله يا حميد / سامحك الله") ليس عُلوّاً صوتيّاً بل صياغة للمسافة، إذ تدعو سعاد لزوجها بالمغفرة لكنها لا تطلب منه شيئاً ولا تنتظرُ منه شيئاً، وتعبير (سامحك الله) في الثقافة العراقية يحملُ في طيَّاته إدانة ضمنية تترك صاحبه ليُحاسبه الله، لأنَّ الإنسان يعجز عن المحاسبة، ومن هنا يصير الدعاء بالمغفرة وسيلة للقطيعة لا أداة للمصالحة.

ولعل أبلغ ما في هذه الخاتمة أنَّ الروايةَ تنتهي بصوت نسائي، تماماً كما بدأت؛ الحاجة فطوم افتتحت السرد، وسعاد تختمه، وبين الافتتاح والخاتمة يتجلَّى الإطارُ النسوي للذاكرة: الذاكرةُ في الرواية ذاكرةٌ أنثويَّةٌ بامتياز، وهي الفاعل الحقيقي في استرداد ما فُقد. لكنَّ النص - وهذا ما يكشف عن وعيٍ سرديٍّ ناضج - لا يُقدِّم هذه النهاية بوصفها (مصالحة) كاملة؛ فحميد لم يحضُر مشهد التعرّف، ولا نعرف كيف سيتعاملُ مع حقيقة أنَّ زوجته كانت على حق، وأحمد/وسام لم يسترد ذكرياته القديمة بل اكتشف فقط أنَّ له أمّاً وأخاً، ومن قتلَ الأطفال ليلةَ العيد لم يُسمَّ ولم يُحاسَب ولن يُحاسَب، فالنهاية ليست رتقاً للجرح بل اعترافاً بأنَّ بعض الجراح لا تُرتَق. وما تصِلُ إليه الرواية هو شيء أكثرُ تواضعاً وأعمق في الوقت ذاته: الاعتراف بحق الأم في أن تكون على حق، وهذا الاعتراف المُؤجَّل ـــ الذي جاء بعد أربع سنوات من البحث والمعاناة والطلاق والاتهام بالجنون - هو الصياغة الأكثر نضجاً في النص الصدمي: ليست العدالة الكاملة، بل ابتداءَ مسار يؤدي إليها. فالأم تسترد ابنها لكنها لا تسترد أخويه، ولا تسترد زوجها، ولا تسترد بيتها، ولا تستردُّ السنوات الأربع التي قضتها في البحث؛ هي تسترد بذرةً واحدةً من حديقة مسروقة، وهذا الاسترداد الجزئي هو كل ما تملكه الذات المصدومة في مواجهة عنف تاريخي بنيوي لا يكتفي بأن يقتلَ بل يصادر حتى حق الضحايا في تسمية ما جرى.

رواية (هلوسة في زمن كورونا)

الوعي السردي آلية لتمثيل الصدمة في روايات حسن الموسوي: دراسة في أدب الذاكرة العراقية المعاصرة

أ.م.د حوراء عزيز عليوي الكيم

تحتل رواية "هلوسة في زمن الكورونا" موقعاً استثنائياً في منجز حسن الموسوي الروائي؛ إذ تجمع بين صدمتين كبريين: صدمة راهنة يمثلها وباء كوفيد-19 بما فرضه من عزلة وفقدٍ يومي، وصدمة تاريخية موروثة تعود إلى عام 1979م حين أُعدم والد الراوي أحمد - الروائي علي - مع رفيقيه الفنانين على يد المخبر الحزبي حميد البومة. ويختار الموسوي عنواناً كاشفاً ("هلوسة" لا "كورونا")، دالاً منذ العتبة النصية على أنَّ الوباء ليس موضوعاً في حد ذاته، بل محك يفضح بنيات نفسية واجتماعية مطموسة. وإذا كان ألبير كامو قد جعل من الطاعون في روايته الشهيرة استعارة كاشفة للشرط الإنساني أمام الكارثة الجماعية، فإنَّ الموسوي يسلكُ مساراً مغايراً؛ إذ يجعل من الوباء مرآة ترتد إلى الذات الفردية المثقلة بجرح تاريخي خاص. ينهض هذا المبحث على خمسة محاور متضافرة.

أولاً: ثنائية الوهم والواقع- الهلوسة معرفة لا مرضًا

تنطلق الرواية من سؤال وجودي صريح: ما الذي يقتل الإنسانَ فعلاً، الفيروس أم الوهم به؟ وتبنيه عبر سلسلة حكايات داخلية متصاعدة الدلالة، كلٌّ منها تضيفُ طبقة جديدة إلى المعنى المتراكم.

تبدأُ السلسلة بقصة التاجر الذي دفعَ عشرة ملايين دينار ثمناً لحُقنة حساسية موسميةٍ بعد أن أوهمه طبيبٌ جشعٌ بإصابته بكورونا[142] ، ليعلِّقَ الراوي: "هذا هو الوهمُ يا صديقي"[143]. ثم تتصاعد إلى قصة الضباط النازيين الثلاثة الذين أُخبروا بتسليط غاز قاتل على غرفهم فيما لم يكن ثمة سوى صوت قطرات ماء، فماتوا بعد أربع ساعات من الوهم لا من الغاز: "قتلَهم الوهمُ الذي سيطرَ عليهم"[144]. والمفارقة الكبرى أنَّ هذه القصصَ التحذيريةَ لا تُنقذُ عماداً، إذ يوجد في الصباح التالي ميتاً، فيصرخ الراوي: "لماذا استسلمتَ لهواجسك يا صديقي؟!"[145]. يكتشف هنا أنَّ السرد نفسه قد يعجز عن إنقاذ من أسلم نفسه للوهم.

وتبلغ هذه الثنائية ذروتها الدرامية حين يصاب الراوي بحمّى وصداع فيدخل المستشفى مُوقناً بإصابته بالفيروس، ويعيش رؤى وهلوسات تبلغ حدّ التخطيط لقتل جاره سامي[146]، ليُكتشفَ في الختام أنَّ كلَّ ذلك لم يكن سوى أعراض إنفلونزا عادية: "إنَّك غير مصاب بالفيروس (...) إنها أعراض الإنفلونزا العادية"[147]. وهذه النهايةُ ليست انقلاباً روائياً عابراً؛ بل هي الطرح الفلسفي الأعمق للرواية: الراوي ليس مصاباً بكورونا، لكنه مصاب بزمنه وبجراحه المتراكمة منذ 1979م. وما الهلوسات التي عاشها إلا الحقيقة الوحيدة الممكنة لتمثيل ما لا يُمثّل — بخلاف ما فعلهُ كامو الذي جعلَ الطاعونَ الجسديَّ استعارةً شفَّافةً للكوابيس الجماعية، فيما يجعلُ الموسوي الكابوسَ الذاتيَّ ستاراً يخفي وراءه وباءً أشدَّ قِدَماً وأعمقَ جذوراً.

ثانيًا: الأقنعة والوجوه المزدوجة - صدمة المجتمع المنافق

يخترق النص من بدايته إلى نهايته خيط دلالي محكم: كلُّ وجه يخفي وجهاً آخر. يُؤسس الموسوي لهذا منذ الصفحات الأولى بصياغة تتجاوز الواقعية نحو الرمز الكاشف: "أستطيع أن أرى الوجوه الحقيقية لجميع المدعوين، حتى وإن لبسوا ألف قناع وقناع"[148].

يتجلَّى القناع الأول في سامي، المُفتتَح في حفل زفافه بوجه طفولي "تُثيرُ الشفقة"[149]، ليكشفَ عن حقد متراكم يتوعَّدُ فيه الراوي بفرقة موسيقية في جنازته[150]، وهو التهديد الذي يتحوَّلُ لاحقاً إلى كابوس يُلازم الراوي أثناءَ مرضه[151]. والقناع الثاني في حميد البومة الذي يلبسُ قناعَ "الرفيق" الحزبي ليُسوقَ الشبانَ الثلاثة إلى المشانق عام 1979 بتقاريرَ كيديةٍ لا لشيء إلا لحقده على كل مثقف[152]، ثم يختفي بعد 2003 ليلبسَ قناع الغياب الأبدي. أما القناع الثالث فيتبدَّى في سلمى/شمس الأصيل التي تدخل النص بهوية افتراضية وصورةٍ وهمية[153]، لكنها حين تكشف وجهها الحقيقي تُفاجئ الراوي ببراءة نادرة: "كم أنتِ بريئةٌ يا سلمى، حينما تعتقدين بأنَّ كلَّ الناس عبارة عن ملائكة يسيرون على الأرض"[154]. وتنقلب هنا معادلة الأقنعة بذكاء سردي: ليس كلُّ قناعٍ يُخفي شراً، وبعضُ الأقنعة تُخفي صفاءً يخشى الإفصاحَ عن نفسه في زمن الخراب. والقناعُ الرابعُ في الطبيب جمال العراقي الذي يلبسُ قناعَ الخبير الواقي فيوصي بالتمضمض بالماء والملح، ليموتَ بالفيروس نفسه مُقرًا قُبيل وفاته بأنَّ "الخطأ كان منه؛ لعدم تطبيقه للتعليمات التي وضعها هو بنفسه"[155].

وتكشفُ هذه المنظومة من الأقنعة عن بُعد سردي عميق؛ فشخصيات الرواية لا تُستوعَب في لحظة واحدة، بل تتراكم ملامحُها الحقيقية عبر المسار السردي كلِّه، وهو ما يُقاربُ ما يُسمّيه مرتاض الشخصية المدوَّرة في مقابل المسطَّحة التي تنكشف دلالتها منذ ظهورها الأول في النص[156] إذ كلُّ قناع في النص لا يُرفع إلا ليكشف عن قناع آخر، حتى تبلغ اللعبة نهايتها مع اكتمال الصورة.

ثالثًا: اقتصاد الأرواح وتشييء الإنسان في زمن الوباء

يطرح النص السؤال الأخلاقي-الاقتصادي الأشد قسوة: هل صارت الروحُ سلعةً تُباعُ وتُشترى؟ يُفتتحُ المشهدُ بصياغةٍ صادمة: "أنا أبيعُ الأرواح، أرجوكَ اشتري مني، فأطفالي الجياع بانتظار عودتي"[157]. وحين يستنكر الراوي، يردُّ التاجر بمنطق يهدم أيَّ يقين: "إذا كانت تجارة الأعضاء البشرية رائجة عندكم، فلماذا تستغربُ حينما أخبرتَك بمتاجرتي بالأرواح؟"[158].

يقبل الراوي الصفقة في نهاية المطاف، لا بدافع التضامن بل بدافع الخوف الأناني على نفسه: "وهذا الوباء الذي بات يفتكُ بنا، ولا أخفيك سرًا، فإني على تماس مباشر مع المصابين بحكم عملي، بصراحة أريد أن أعيش مثل باقي البشر"[159]. غير أنَّ التاجر يفرض شرطاً أخلاقياً يقلب المنطق بالكامل: "سوف أبيع لك بضاعتي، على أن تعدني بمساعدة الآخرين"[160]، فيُقرُّ الراوي: "لقد انتصر بائع الأرواح في مواجهته معي، حقاً كم كنت أنانياً حينما فكرت في نفسي، ولم أنظر لمعاناة الآخرين"[161]. يُنقذ بعدها مرضى المستشفى واحداً تلو الآخر: امرأةً تخشى يُتم أطفالها، وشاباً موعد زفافه بعد أسبوع، وتاجرًا يخشى شركاءه، ورجلاً يخشى تنازع أبنائه على الميراث، وشاباً يجمع تبرعات لأطفال شهيد[162]. وتكتملُ المفارقة السردية حين يكتشف في الحلم أنَّ كل من أنقذهم قد ماتوا مجدداً[163]، فيُعلِّقُ التاجر بما يكشف الجوهر الأخلاقي للنص: "لقد بذلت ما في وسعك، وساعدتَ الآخرين بعد أن كنتَ أنانياً في سلوكك، وهذا هو الربح الحقيقي"[164].

هنا تَكشفُ الرواية عن جوهرها الأخلاقي: في زمن تتحول فيه الأرواح إلى سلع، تظل النية هي الفاصل الوحيد بين الإنسان وما يتعامل به. والسارد الذي دخل السوق ليشتريَ نفسَه، خرجَ منها وقد باع أنانيته.

رابعاً: الصحفي شاهداً ومشهوداً عليه - الوعي السردي من داخل الميدان

تكتسب الرواية خصوصيتها السردية من موقع السارد الوظيفي: فهو صحفي يعمل في تغطية الوباء ميدانياً، لا مراقبٌ خارجي يكتب عنه من بُعد. وهذا الموقع يُنتج نوعاً خاصاً من الوعي السردي المصدوم :وعياً يُمارسُ الشهادةَ على ما يُصيبه في الوقت ذاته. تتجلّى هذه الخصوصية في الفصل الأول، حين يصف السارد تنقُّله بين المستشفيات: "خلال الأسبوع الأول لمعايشتي في المستشفيات، شاهدت كثيراً من الأحداث، والقصص المرعبة لحالاتٍ إنسانية شتَّى، أكثر شيء لفتَ انتباهي خلال هذه الأزمة، هو مدى تعلُّق المريض بالحياة رغم صعوبتها وقسوتها، هناك اكتشفتُ أنَّ الهواء الذي نستنشقه بالمجان، هو من أغلى الكنوز في هذه الحياة، فكم من مريضٍ قد مات؛ نتيجةَ عدم توفر أسطوانة أوكسجين!"[165].

تتأسس هنا بنية (الشاهد المُلصَق بالحدث): السارد يكتسب معرفته من المعايشة، لا من التقارير، وهو ما يستجيب لما يطرحه ريكور من أن السرد لا يبلغ معناه الكامل إلا "حين يصير شرطاً للوجود الزمني"[166]، أي ما يمكن تسميته في ضوء هذا المشروع بـالسرد بوصفه فعلاً وجودياً. والأوكسجين - في صياغة السارد - لا يُذكَر بوصفه غازاً، بل بوصفه (كنزاً)، وهذه الاستعارة تكشف عن تحوّل معرفي عميق: ما كان مجانياً في زمن السّعة أصبح قيمة قصوى في زمن الندرة.

ويتوازى مع السارد رفيقُه عماد المصور، الذي يحمل كاميرا الشهادة بدل القلم. وحين يموت عماد، لا يخسر السارد صديقاً فحسب، بل يخسر العين الموازية التي كانت تلتقط ما لا تلتقطه الكلمات. ويلتقط النص هذه الخسارة في صياغة بالغة الدلالة: "بدأت بتصفُّح الصور التي تجمعني وإياه، تلك الصور التي كنا قد التقطناها سوياً خلال فترة عملنا المشترك"[167].

ويبلغ هذا المحور ذروته السردية في الفصل الخامس، حين يلتقي السارد برفيقيه رائد وعباس عند نهر دجلة، فيُسلِّم عباس - مُقدِّم البرامج في إحدى الفضائيات - دفتر مشاهداته: ""وقبل أن أُغادر المكان، أعطيت عباس دفتر ملاحظاتي؛ لكي يستفيد منه في برنامجه القادم"[168].

هذا التسليم ليس فعلاً عابراً، بل توريث للذاكرة من جيل إلى جيل، ومن وسيط إلى وسيط (من الصحافة المكتوبة إلى الفضائية). والدفتر يحمل مشاهدات تجمع بين الصور المحزنة والصور المضيئة: "من الأشياء التي رأيتها في مجتمعنا الشرقي، والذي يُضرب فيه المثل؛ لقوة تماسك الأسرة، والعلاقة الوطيدة بين أفرادها، ولم أتوقَع حصولها في يوم من الأيام، هي ترك الابن لأبيه؛ خوفاً من العدوى، حتى أنَّ أحد الأبناء وقد شاهدته بعيني قام باستئجار شخص لينوب عنه في رعاية أبيه في ردهات العزل"[169].

ويتوازى مع هذا المشهد المحزن مشهد مُضيء في الصفحة التالية: "من أجمل القصص التي رواها لي أحد الأطباء، عن عائلة مكوّنة من رجل مُسن، وزوجته العجوز، وأولادهم الكبار، حينما أُصيبت المرأة العجوز تم وضعها في غرفة في الطابق العلوي، لذلك عمد زوجها إلى إحضار كرسي ووضعه قرب الباب، لكي يتكلَّم مع زوجته، ويصبرها على هذه المحنة(...) ولكن للأسف أُصيب الزوج بهذا الوباء، حينها قام بالتواجد في نفس الغرفة، وحاربا الوباء معاً، وانتصرا عليه"[170].

تتجلّى هنا الوظيفة الأخلاقية للوعي السردي في زمن الوباء: لا يكتفي السارد بتسجيل القبح، بل يلتمس في كل صفحة ما يوازنه من الجمال. وهذا التوازن هو ما يجعل من الدفتر شهادة مكتملة لا بياناً اتهامياً. والسارد الذي يسلّم دفتره إلى عباس لا يتنازل عن ذاكرته، بل يوسع دائرة شهودها.

خامسًا: الجار العدو- البنية النفسية للحقد في زمن الانكسار

ينفرد السارد في الرواية بعدو يتعقَّبه من الفصل الأوَّل حتى الفصل السابع: سامي، ابن الجار الحاج حامد. ولا يمكن قراءة سامي بوصفه شخصية ثانوية، بل هو مرآة معكوسة للسارد، تستحق محوراً مستقلاً في التحليل.

تبدأُ العلاقة في حفل الزفاف، حين يطلب السارد من الحاضرين الالتزام بإجراءات السلامة، فينفجر سامي غضباً: "يا لك من حاقد!"[171]. وفي اللحظة ذاتها يدخل ماجد - جار آخر - ليهمس في أُذن السارد:"أستاذ لا تهتم لسامي، فإنَّه يحقد عليك، ويغار منك"[172].

يَنكشِفُ منذ البداية أنَّ المسألةَ ليست خلافاً صحيّاً، بل حسداً مزمناً .فالسارد صحفي مثقف ابن شهيدٍ روائي، وسامي ابنُ تاجر ثري خاسر في حياته الشخصية. والعلاقة بينهما تستعيد في صورة مُصغَّرة العلاقة القديمة بين حميد البومة والشبان الفنانين الثلاثة: حقد المحدود على المُتفوق، الذي يجد في الإلحاق الأذى متعة تعويضية.

ويتوعد سامي السارد في صياغة كاشفة: "أطلق سامي ضحكة صفراء، ومتوعداً في الوقت نفسه، بأنَّه سوف يرسل لي بباقة ورد، حينما أُصاب بذلك الفيروس، وإمعاناً منه في إذلالي، واصل ضحكته معلناً بأنَّه سوف يحضر فرقة موسيقية أثناء جنازتي"[173].

تتجلى في هذه الجملة بنية الوعد الجنائزي: التهديد لا يأخذ صورة الضرب أو القتل، بل صورة الموسيقى في الجنازة، أي صورة السخرية من الموت. وهذا التهديد يتحول في الفصل السابع إلى كابوس متكرر، حين يهلوس السارد بأنَّ سامي قد انتحر ونهض من تابوته: "وحينما أدرك سامي بأنَّه لم يقتل إلا نفسه، نهض من تابوته ضارباً بعرض الحائط كل نواميس الحياة، ومعلناً بداية عهده الجديد، وكان أول أمر يصدره ذلك القائد، بعد أن تم مبايعته من المسوخ والغيلان، هو: - التهموا ذلك الكائن البشري، وأشار بسبابته نحوي"[174].

هذه الهلوسة ليست فانتازيا ترفيهية، بل صياغةٌ رمزيَّةٌ لصدمة الجوار في زمن الوباء :الجار - الذي افترضته الثقافة سنداً - يتحوَّل إلى مُلتهم محتمل، والمسوخ التي تتبعه ليست كائنات خرافية، بل صورة مشوهة للجماعة التي فقدت بوصلتها الأخلاقية. وحين يطلب سامي في الحلم التهام السارد، فإنَّ النص يكشف عمَّا تخشاه الذات في زمن الانكسار: أن يتحول القُرب نفسه إلى تهديد.

وتستجيب المفارقة السردية في النهاية لما توقَّعه السارد، لكن مع انعكاس صادم: سامي ينتحر فعلاً، لكن قبل أن يطاله السارد، فيفقد السارد فرصة الانتقام كما فقدها مع حميد البومة: "يا للمسكين فهو لم يتحمل خسارته في العمل، لقد رحل سامي دون أن أعرف سبباً واحداً يدعوه لكي يكرهني، ويحمل كل هذه الضغينة نحوي، يا لقلبك الأسود! فلم تستطع أن تكون في يوم من الأيام إنساناً طيباً"[175] .

تتكثف في هذه الجملة الصدمة المكررة: السارد يعيش مرتين تجربة الفقد من دون الانتقام (حميد البومة الذي اختفى، وسامي الذي انتحر قبل المواجهة). وكأنَّ القدر يصادر من السارد حق المواجهة، فيتركه مع جراح مفتوحة بلا غفران ولا انتقام. وهذه هي بالضبط صورة "الذاكرة المُعاقة"[176] التي يتحدث عنها ريكور الذات عاجزة عن النسيان لأنَّ الجرح عميق، وعاجزة عن الاستشفاء لأنَّ المجرم غائب. غير أن ما يكشفه النص هنا يتجاوز المفهوم الريكوري في صورته الأصلية: إذ افترض ريكور إمكانية الشفاء عبر المواجهة أو الصفح، في حين يقدم النص حالة أشد ـــ ذاكرة معاقة بلا مخرج، لأن باب المواجهة أُغلق قبل أن يُفتح.

تتأسس رواية "هلوسة في زمن الكورونا" على بنية سردية مركبة تَجمعُ بين خمسة محاور متضافرة: ثنائية الوهم والواقع التي تجعل من الهلوسة لغة معرفية لا عرضاً مرضيّاً، والأقنعة التي تكشف عن نفاق المجتمع في زمن الوباء، واقتصاد الأرواح الذي يفضح تشييء الإنسان، وموقع الصحفي الذي يجمع بين الشهادة والمشهودية، والجار العدو الذي يجسد صدمة القرب في زمن الانكسار. ويولّد هذا التركيب رواية لا تكتفي بالشهادة على وباء كوفيد-19، بل تستخدمه كاشفاً يعيد تفعيل جرح تاريخي قديم يعود إلى سنة 1979م. وتبقى المفارقة الكبرى أنَّ السارد - الذي قضى الرواية كلها يلاحقه شبح الفيروس ، يكتشف في النهاية أنَّه لم يكن مصاباً به أصلاً. لكنَّ هذه النهاية ليست تخفيفاً لوقع الصدمة، بل تعميقاً لها: فالفيروس كان مجرد ذريعة لتفعيل هلع أقدم، وكلُّ ما عاشه السارد من رؤى وهلوسات كان حقيقياً في وعيه حتى لو لم يكن حقيقياً في جسدِه. والرواية بذلك تستجيب لما تسميه كاروث "حقيقة الجرح الذي ينطق": ليس المهم ما حدث، بل ما يستمر في الحدوث في ذاكرة الناجي.

الخاتمة

تقوم هذه الدراسة على فرضية مركزية مفادها أن الرواية العراقية المعاصرة لا تُمثّل الصدمة بوصفها موضوعاً خارجياً تُشير إليه من بُعد، بل تُعيد إنتاجها بنيوياً في طريقة الحكي ذاتها، في تشظّي الزمن وتعدّد الأصوات والانزياح نحو الفنتاستيك حين تعجز اللغة المألوفة عن الاحتواء. وقد جاء تحليل روايات حسن الموسوي الأربع ليؤكد هذه الفرضية ويمنحها بُعدها التطبيقي المتعيّن.

كشفت الدراسة أن الروائي حسن الموسوي يؤسس نمطاً سردياً خاصاً لا يقلّد فيه النماذج الغربية لأدب الصدمة، بل يُعيد تشكيل أدواتها في ضوء اشتراطات تجربة محددة لا تُختزل في الحدث الصادم الأوحد. فالصدمة في عالمه الروائي بنية تراكمية يُغذّيها التهميش الاجتماعي والفقد الأسري والعنف الجماعي والاحتلال والوباء، فتتشابك هذه الطبقات في وعي سردي واحد لا يُفرّق بين أصعدتها بل يستوعبها في صورة انهيار النسق المرجعي الذي تستند إليه الذات لتعريف نفسها.

وقد تجلّى هذا الوعي السردي في استراتيجيات نصية قابلة للرصد والتحليل: بنية الغياب المتراكم في "ليتني لم أفق"، حيث تتعاقب الخسارات قبل أن يجد السارد صيغةً لاستيعاب أيٍّ منها، فيُنتج النصُّ تكراراً قهرياً ينعكس في الطقوس السلوكية والكوابيس وانفتاح الفنتاستيك على الواقعي. والزمن المُعطَّل في "عصر الغياب"، حيث لا يتدفق الزمن بل يتصدّع في مساحات متشقّقة تتناثر فيها الذكريات والهواجس والمستقبل المُتخيَّل، فيعمل السارد داخل "أزمنة لامتكافئة" لا تنتهي بالإشارة إلى لحظة واحدة بل تستعيد كل العراق في شريحة واحدة من السرد. وتعدّد الأصوات في "صرخة من ذاكرة امرأة"، إذ يعجز صوت واحد عن حمل الحقيقة التي شتّتها الكارثة، فيتوزع الحكيُ على ثمانية أصوات تُنتج معاً صورةً للصدمة لا تستوعبها أي منظورة منفردة. والهلوسة بوصفها خطاباً بديلاً في "هلوسة في زمن الكورونا"، حيث تتيح حالةُ اللاوعي المُقيَّد للشخصية ما لا يُتيحه الكلام العادي، فتنكشف في دهاليز الهلوسة وحدها الحقائق التي يحجبها اليقظ.

وقد أثبت التحليل أن المكان في هذه الروايات ليس خلفية محايدة بل نص موازٍ يحمل من الذاكرة الجماعية ما تعجز السرود الرسمية عن استيعابه؛ فالبستان الموروث ووادي السلام وحيّ الكرادة ليست أمكنة وصفية بل مواقع ذاكرة بالمعنى الذي أصّله ريكور، تنسكب فيها ذكريات جماعية تجعل من الجغرافيا شاهداً على ما لم يُكتب في التاريخ الرسمي.

وتُجلّي الدراسة كذلك أن الفعل الفني، سواء أكان رسمًا أم كتابةً أم غناءً، لا يؤدي في هذه الروايات وظيفةً جمالية خالصة، بل يُمثّل آلية لإعادة بناء الذات في مواجهة انهيار النسق. فحين يُحرق السارد

لوحة جلاد جدّه يطعن عيني الشيخ باللون الأحمر، وحين يُحرّر آخرُ قلمه فيكسر سلطة المُتلصّص الاجتماعي، فإن الفن في الحالتين ليس ترفاً بل ضرورة وجودية تُقيم الذات المصدومة في هويّة إبداعية تعوّض ما سلبه منها انهيار التماثل.

تنتهي الدراسة إلى أن حسن الموسوي يؤسس، عبر رواياته الأربع، لصيغة من صيغ "الذاكرة السعيدة" بمفهوم ريكور، وهي ليست ذاكرة راضية بل قادرة على التمييز بين ما لا يُنسى وما يُمكن استعادته دون انهيار. وفي هذه الصيغة بالذات يكمن ما يجعل أدبه إضافة حقيقية إلى خارطة الرواية العراقية المعاصرة، لا لأنه يُوثّق أزمنة الكسر، بل لأنه يُصرّ على أن الكتابة ذاتها فعل تجاوز وإن جاءت متعثّرة.

الهوامش:

(1)Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

(2) ينظر: الذاكرة ، التاريخ ، النسيان، بول ريكور، ترجمة ومراجعة وتعليق: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009م: 145-151.

(3) ينظر: المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي، جورج طرابيشي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 1991م، ص 10-11.

(4) ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م : 153-158.

(5) Abubakar, S., "Art as Narrative: Recounting Trauma through Literature", IRA-International Journal of Management & Social Sciences, vol. 8, 2017, pp. 118-123.

(6) Caruth, op. cit., pp. 3-4.

(7) Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 4.

(8) Ibid., pp. 1-3.

(9) Ibid., pp. 4-5.

(10) Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-28, 39-45.

(11) Alexander, Jeffrey C. et al., Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 1-11.

(12) Yehuda, Rachel, and Andrew P. Lehrner, "Intergenerational Transmission of Trauma Effects: Putative Clinical Implications", World Psychiatry, 17(3), 2018, pp. 303-304.

(13) السرد والاعتراف والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م، 16.

(14) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور: 63.

(15) ينظر: الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011: 31-44.

(16) تحليل الخطاب الروائي: (الزمن - السرد - التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص 283-285.

(17) الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م: 249-296.

(18) م.ن: 257-260.

(19) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: 352.

(20) ينظر: م.ن: 367-368.

(21) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: 603- 604.

(22) تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير): 89-90.
(23) ينظر: الزمان والسرد " الحبكة والسرد التاريخي"، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006: 95.
(24) تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير): 98-105.
(25) شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 67-103.
(26) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 80 و154.
(27) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: 588-593.
(28) ينظر: شعرية الخطاب السردي :75 .
(29) اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1994م: 82-85 و246-249.
(30) الذاكرة، التاريخ، النسيان: 355-358.
(31) ينظر: م.ن: 195.
(32) ينظر: الرواية وتأويل التاريخ، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2004م:81- 83.
(33) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: 358.
(34) ينظر: م.ن :644 .
(35) ينظر: الرواية وتأويل التاريخ: 268-269.
(36) ينظر: الذاكرة، التاريخ، النسيان: 661.
(37) م.ن: 661.
(38) ينظر: م.ن: 609-647.
(39) ينظر: م.ن: 644-645.
(40) ينظر: م.ن: 714-723.
(41) ليتني لم أفق، حسن الموسوي، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1442هـ - 2020م: 9.
(42) م.ن: 13-14.
(43) م.ن: 20.
(44) م.ن: 21.
(45) م.ن: 47.
(46) م.ن: 80.
(47) م.ن: 75.
(48) م.ن: 88.
(49) م.ن: 67.
(50) م.ن: 45.
(51) م.ن: 56.
(52) م.ن: 77.
(53) م.ن: 43.
(54) م.ن: 19.
(55) م.ن: 25.
(56) م.ن: 13.
(57) م.ن: 60.
(58) Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4.
(59) Ibid., p. 4.
(60) م.ن: 62-64.
(61) م.ن: 59.
(62) م.ن: 38-39.
(63) م.ن: 37.
(64) ينظر: المطابقة والاختلاف، عبد الله إبراهيم، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2017: 35-36.
(65) ينظر: م.ن: 37.
(66) ليتني لم أفق: 33.

(67) م.ن: 35.
(68) م.ن: 88- 89.
(69) م.ن: 90.
(70) م.ن: 94-95.
(71) عصر الغياب، حسن الموسوي، عن النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1441هـ - 2020: 7.
(72) م.ن: 7.
(73) تمثيلات الذاكرة في رواية مذكرات دي، سمير عباس كاظم، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع3، 2021: 229.
(74) عصر الغياب: 9.
(75) م.ن: 11.
(76) الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضراء، بيرم دنيا ولبيض خولة، رسالة ماجستير، الجزائر، 2022-2023: 54.
(77) عصر الغياب: 17.
(78) م.ن: 17.
(79) م.ن: 18.
(80) الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضراء: 66.
(81) عصر الغياب: 24.
(82) م.ن: 26.
(83) ينظر: تمثيلات الذاكرة في رواية مذكرات دي: 231.
(84) عصر الغياب: 35.
(85) م.ن: 40.
(86) م.ن: 43.
(87) م.ن: 68.
(88) م.ن: 69.
(89) م.ن:70.
(90) م.ن: 70- 71.
(91) م،ن: 71.
(92) م.ن: 71.
(93) م.ن: 84-86.
(94) صرخة من ذاكرة امرأة، حسن الموسوي، عن النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1442هـ - 2020م: 9.
(95) تحليل الخطاب الروائي: 202.
(96) ينظر: م.ن: 202.
(97) ينظر: الرواية العربية " المتخيل وبنيته الفنية: 137.
(98) صرخة من ذاكرة امرأة: 14.
(99) م.ن: 38.
(100) م.ن: 38.
(101) م.ن: 10.
(102) م.ن: 10.
(103) م.ن: 11.
(104) م.ن: 12.
(105) م.ن: 13.
(106) م.ن: 13.
(107) م.ن: 13
(108) م.ن: 16.
(109) م.ن: 19.
(110) م.ن: 20.
(111) م.ن: 23.

(112) م.ن: 27.
(113) م.ن: 21.
(114) م.ن: 21.
(115) م.ن: 19.
(116) م.ن: 22.
(117) م.ن: 9.
(118) م.ن: 55.
(119) م.ن: 55.
(120) ينظر: الرواية العربية " المتخيل وبنيته الفنية: 106.
(121) م.ن: 56.
(122) م.ن: 57.
(123) م.ن: 61.
(124) م.ن: 61.
(125) م.ن: 62.
(126) م.ن: 62.
(127) ينظر: الرواية العربية " المتخيل وبنيته الفنية: 45.
(128) صرخة من ذاكرة امرأة: 79.
(129) م.ن: 79.
(130) م.ن: 79.
(131) م.ن: 79.
(132) م.ن: 80-81.
(133) م.ن: 84.
(134) م.ن: 84.
(135) م.ن: 82.
(136) م.ن: 82.
(137) م.ن: 69-70.
(138) م.ن: 72.
(139) م.ن: 91.
(140) م.ن: 95.
(141) م.ن: 96.
(142) هلوسة في زمن كورونا، حسن الموسوي، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2021: 23-26.
(143) م.ن: 26.
(144) م.ن: 30.
(145) م.ن: 27.
(146) م.ن: 89.
(147) م.ن: 94.
(148) م.ن: 10.
(149) م.ن: 8.
(150) ينظر: م.ن: 15.
(151) ينظر: م.ن: 88.
(152) ينظر: 34-35.
(153) ينظر: م.ن: 71.
(154) م.ن: 77.
(155) م.ن: 67.
(156) ينظر: في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998: 87-88.
(157) هلوسة في زمن كورونا: 39.
(158) م.ن: 39.
(159) م.ن: 45.
(160) م.ن: 45.

(161) م.ن: 45.
(162) ينظر: م.ن: 47-49.
(163) ينظر: م.ن: 52.
(164) م.ن: 53.
(165) م.ن: 13-14.
(166) الزمان والسرد " الحبكة والسرد التاريخي": 95.
(167) م.ن: 30.
(168) م.ن: 67.
(169) م.ن: 60.
(170) م.ن: 62.
(171) م.ن: 8.
(172) م.ن: 9.
(173) م.ن: 15.
(174) م.ن: 83- 84.
(175) م.ن: 90.
(176) ينظر: الذاكرة، التاريخ ، النسيان : 644.

المصادر والمراجع

- تحليل الخطاب الروائي: (الزمن - السرد - التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3، 1997م.
- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
- الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م.
- الذاكرة ، التاريخ ، النسيان، بول ريكور، ترجمة ومراجعة وتعليق: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009م.
- الرواية وتأويل التاريخ، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2004م.
- الرواية العربية " المتخيل وبنيته الفنية، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الزمان والسرد " الحبكة والسرد التاريخي"، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،ط1، 2006.
- السرد والاعتراف والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م.
- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- صرخة من ذاكرة امرأة، حسن الموسوي، عن النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1442هـ - 2020م.
- عصر الغياب، حسن الموسوي، عن النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1441هـ - 2020.
- في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1994م.
- المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي، جورج طرابيشي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 1991م.

- المطابقة والاختلاف، عبد الله إبراهيم، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2017.
- هلوسة في زمن كورونا، حسن الموسوي، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2021.
- ليتني لم أفق، حسن الموسوي، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1442هـ - 2020م.

الرسائل والأطاريح:

- الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضراء، بيرم دنيا ولبيض خولة، رسالة ماجستير، الجزائر، 2022-2023.

المجلات العربية:

- تمثيلات الذاكرة في رواية مذكرات دي، سمير عباس كاظم، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع3، 2021.

المصادر الأجنبية:

- Abubakar, S., "Art as Narrative: Recounting Trauma through Literature", IRA-International Journal of Management & Social Sciences, vol. 8, 2017.
- Alexander, Jeffrey C. et al., Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Yehuda, Rachel, and Andrew P. Lehrner, "Intergenerational Transmission of Trauma Effects: Putative Clinical Implications", World Psychiatry, 17(3), 2018.

Sources and References

•Narrative Discourse Analysis: (Time - Narration - Focalization), Said Yaqtin, Arab Cultural Center, Beirut/Casablanca, 3rd edition, 1997.

•Arab Culture and Borrowed References, Abdullah Ibrahim, Arab Scientific Publishers, Beirut, 1st edition, 2010.

•The Self as Other, Paul Ricoeur, translated, introduced, and annotated by Dr. George Zinati, Arab Organization for Translation, Beirut, 1st edition, 2005.

•Memory, History, Forgetting, Paul Ricoeur, translated, reviewed, and annotated by Dr. George Zinati, Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida, Beirut, 1st edition, 2009.

•The Novel and the Interpretation of History, Faisal Darraj, Arab Cultural Center, Casablanca/Beirut, 1st edition, 2004. • The Arabic Novel: The Imaginary and Its Artistic Structure, Yumna al-Eid, Dar al-Farabi, Beirut, 1st edition, 2011.

•The Novel and Place, Yassin al-Nassir, Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-'Amma, Baghdad, 1986.

•Time and Narrative: Plot and Historical Narrative, Paul Ricoeur, translated by Saeed al-Ghanimi and Falah Rahim, reviewed by George Zinati, Dar al-Kitab al-Jadeed al-Muttahida, Beirut, 1st edition, 2006.

•Narrative, Confession, and Identity, Abdullah Ibrahim, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 2011.

•The Poetics of Narrative Discourse, Muhammad Azzam, Arab Writers Union Publications, Damascus, 2005.

•A Cry from a Woman's Memory, Hassan al-Mousawi, Al-Nukhba for Printing, Publishing, and Distribution, Egypt, 1442 AH - 2020 CE.

•The Age of Absence, Hassan al-Mousawi, Al-Nukhba for Printing, Publishing, and Distribution, Egypt, 1st edition, 1441 AH - 2020 CE.

•On the Theory of the Novel: A Study in • Narrative Techniques," Abdul Malik Murtad, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1998.

•The Second Language: On the Problematic Nature of Methodology, Theory, and Terminology in Modern Arab Critical Discourse, Fadhil Thamer, Arab Cultural Center, Beirut/Casablanca, 1st ed., 1994.

•Arab Intellectuals and Heritage: A Psychoanalytic Study of Collective Neurosis, George Tarabishi, Riad El-Rayyes Books and Publishing, Beirut, 1st ed., 1991.

•Conformity and Difference, Abdullah Ibrahim, Believers Without Borders Publishing and Distribution, Beirut, 1st ed., 2017.

•Hallucinations in the Time of Corona, Hassan Al-Mousawi, Al-Nukhba Printing, Publishing and Distribution, Egypt, 2021.

•If Only I Hadn't Woke Up, Hassan Al-Mousawi, Al-Nukhba Printing, Publishing and Distribution, Cairo, 1st ed., 1442 AH - 2020 CE.

Theses and Dissertations:

• Possible Consciousness in Yasmina Khadra's Novel "The Shock," by Bayram Dunia and Labied Khawla, Master's Thesis, Algeria, 2022-2023.

Arab Journals:

• Representations of Memory in the Novel "Memoirs of Di," by Samir Abbas Kadhim, Journal of the College of Education, Al-Mustansiriya University, Issue 3, 2021.

Foreign sources:

- Abubakar, S., "Art as Narrative: Recounting Trauma through Literature", IRA-International Journal of Management & Social Sciences, vol. 8, 2017.
- Alexander, Jeffrey C. et al., Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Yehuda, Rachel, and Andrew P. Lehrner, "Intergenerational Transmission of Trauma Effects: Putative Clinical Implications", World Psychiatry, 17(3), 2018.