أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة
السرد العراقي الحديث أنموذجا

أ.م.د باسم صالح حميد

نادية غضبان محمد

الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب

المستخلص :

يعدُّ توظيف المخطوط في السرد الادبي تغييرا يستحق الرصد ،لاسيما في العقود الأخيرة، فقد تعقبه عدد من النقاد ضمن دراسات أدب ما بعد الحداثة، لما أحدثه من علامة فارقة في تجربة السرد العراقي، لا يمكن تجاوز معطياتها نقديا وإبداعيا. لقد برزت أعمال أدبية وفقت في التعبير بنجاح عن مديات تطبيقاته الواسعة تقنية وفكرة، وبما ينسجم مع معطيات التجربة الانسانية واقتربت بشكل كبير من الواقع الاجتماعي ولم تحلق بعيدا عنه، في حين جاءت أعمال أخرى دون مستوى الطموح بسبب قصور الملكة الإبداعية، وعدم استيعاب شرائط توظيف التقنية.

إن حساسية الأدب الروائي في تمثلات ما وراء السرد أسهم في تغييب الكثير من ملامحه الخاصة، لكنه في الوقت نفسه منحها خصائص جديدة قد لا تشكل تطورا بالفعل بقدر ما تهيئ لانتقالة إلى مرحلة اكثر نضجاً، وهو تطور بالقوة على حد قول الفلاسفة، سيأتي بعد أن يفهم الكثير من الروائيين أن التقليد الأعمى لن يؤدي بهم إلى نجاح أعمالهم، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان من يرى محدودية أفق هذا النوع من الكتابة، ويبشر بانحساره قريبا على الرغم من تزايد معدل الكتابة به عربيا وعالميا. من هذا المنطلق نعدُّ ما وراء السرد مرحلة أسهمت في تطوير أدوات الكاتب العراقي لا سيما بعد أن زاوج الكثير منهم بين أصول التقنية الوافدة وخصوصية التجربة المحلية.

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على هذه الظاهرة الأدبية في نصوص سردية عراقية، وتعقّب طرق توظيفه في تيارات بدا النزاع ميالا إلى عدها من أدب ما بعد الحداثة. ونظراً لكثرة التطبيقات وتعدد مجالاته فقد اقتصرنا على عرضه في أربعة تمظهرات لهذا الأدب هي: ما وراء السرد، وما وراء السرد التاريخي، وما بعد الكولونيالية، والتسنين المزدوج.

مفهوم المخطوط وعلاقته بالسرد الأدبي

1.المفهوم اللغوي:

الخطّ في اللغة ((الطريقة المستطيلة في الشيء والجمع خطوط... وخَطَّ القلمُ أي كتب وخطَّ الشيءَ يَخُطُّه خَطّاً كتبه بالقلم أو غيره... والخط الكتابة ونحوه مما يَخَطُّ))[1].

وقد ورد الفعل بصيغته المشتقة (مخطوط) عند الزمخشري المتوفى سنة 538هـ/ 1143 م في كتابه "أساس البلاغة" في مادة "خطط" يقول: ((خطّ الكتاب يخطه، وكتاب مخطوط))(2). وأشار الدكتور أيمن فؤاد إلى أن ذلك أول ذكر لكلمة المخطوط في المعاجم العربية ((ثم تسكت المعاجم عن ذكر هذا اللفظ حتى يقابلنا مرة أخرى عند السيد محمد مرتضى الزبيدي المتوفى سنة 1205 هـ/ 1790 م في "تاج العروس" إذ يقول: كتاب مخطوط أي مكتوب فيه))(3).

وقد وردت المفردة بصيغة الفعل في القرآن الكريم في موضع واحد فقط في قوله تعإلى: "وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذاً لارتاب المبطلون" (سورة العنكبوت:48).

2.المفهوم الإصطلاحي وتطوره:

المخطوط من المصطلحات التي التفت إليها الغرب وجاء توسيع دلالتها مرصوداً من قبلهم خاصة بعد زمن اختراع الطباعة، التي حققت انعطافة مهمة في مسيرة الحضارة، فأفرزت لنا مصطلح "المخطوط" في مقابل مصطلح "المطبوع"، وتوسع إثر ذلك معناها في المعاجم العربية التي ترجمت الكلمات المنقولة من اللغات الاجنبية، فنجد ان مجدي وهبة يترجم مصطلح "manuscript" بأنه ((نص مكتوب باليد على رق أو ورق))[4]، وقد استعمله الفرنسيون أول مرة سنة (1594م) أي في نهاية القرن السادس عشر للميلاد، وعلى الرغم من كون اللفظ "manuxcriptum" لاتينيا غير أنّ الفرنسيين استعاروه من اللغة الإيطالية، التي عرفت استعمال اللفظ قبل فرنسا بحكم سبقها إلى التمسك بالنهضة الحديثة، وأطلقوا على المخطـــوط لفظ "libri" اللاتيني في مقابل مطبوع منذ بداية الطباعة. أما اللفظ المتداول في العصور الوسطى على الكتاب الذي لم يكن إلا مخطوطاً فهو الكراس أو "Codex" وهو لفظ لاتيني[5]. ويعني (manuscript) في قاموس أكسفورد نسخة الكتاب قبل النشر[6]. ولم تكن الكلمة متداولة إلا عند ظهور المطابع، ويعني ذلك ان هذه الكلمة اكتسبت تعريفا صنفيا فأصبحت تشير إلى صنف من الكتابة الخطية المتحققة بوسائل الكتابة كالقلم والريشة وغير ذلك من وسائل الكتابة، بخلاف الصنف الآخر من الكتابة المتحقق من استعمال الآلة وسيلةً لإنتاج الكتابة[7].

وتوسع إطار المصطلح في الغرب، فبات يطلق على الأعمال غير المنشورة سواءً كتبت باليد أو بوساطة الآلة الكاتبة[8]، فالكثير من دور النشر تظل تعدُّ الكتاب مخطوطاً إلى أن تتم عملية نشره كونه يعد بهيأته هذه مشروعاً غير منجز.

فالمخطوط، إذن، يرتبط في المفاهيم الغربية الحديثة بفكرة المشروع غير المنجز سواءً كان مكتوباً باليد، أو بالماكنة، وعليه ستوظف دراستنا المصطلح بمفهومه الغربي؛ لأنه يتيح مجالاً أوسع للبحث ويحقق فهماً أشمل للظاهرة. خلاصة القول: إن مصطلح المخطوط "manuscript" أفرزه اختراع الطباعة والاشتغال به بوصفه مصطلحاً علمياً بدأ مع عصر النهضة الاوربية في إطار ما يسمى بعلـــم المخطوط بمفهومه الحديث أو (الكوديكولوجيا)[9].

توظيف المخطوط في السرد الأدبي:

كثيرة هي التقنيات التي يلجأ إليها السرد الأدبي لإغناء مادته، ذلك لأن تحديثها يجري باستمرار، وتمثل هذه التقنيات وسيلة مهمة ((لدى الكاتب لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه ولكي ينقل معنى تجربته وأخيرا لكي يقيمها))[10]، وقد تطور مفهوم التقنية بسبب الوعي بأهميته في العملية الإبداعية فأصبح يتعلق بـــ((مقدار نجاح القَصَصي باستعماله كافة إمكانياته ومواهبه في خلق الأقصوصة))[11].

من هنا نسوغ الحديث عن المخطوط بوصفه شكلاً تقنياً تجريبياً استثمره الكُتّاب لغرض إنتاج تنويعات شكلية في العمل الأدبي فضلا عن اثراء التجربة الأدبية وتطوير المضمون القصصي، فقد وظف بشكل يستدعي الدراسة والمتابعة في كثير من النتاجات السردية العربية الحديثة، وكان علامة دالة على تيار تجريبي اطلق عليه النقاد مصطلح (ما وراء السرد) "Metafiction" الذي تعرفه (باتريشيا ووخ) بانه كتابة تستخدم ((للدلالة على الكتابات الروائية التي تلفت النظر بوعي ذاتي وعلى نحو نظامي إلى كونها نتاجاً صنعياً وذلك لطرح الاسئلة عن العلاقة بين الخيال القصصي والواقع))[12]. وتؤكد (ووخ) في دراستها أن هذه الكتابة تعتمد بالدرجة الأساس على مكاشفة القارئ والتأثير فيه عن طريق استحضار قدراته على التخييل وليس على إيهامه. ومعظم هذه الكتابات الأدبية تهتم بكشف الأنساق المتبعة لكتابة الرواية وتدخلات الراوي والمشكلات التي تحدث له في أثناء السرد وقبله، هذا الاهتمام يعدّهُ الدكتور شكري عزيز ماضي مسعى ((نحو التجديد، إذ تندرج مثل هذه التدخلات في إطار تقنية الميتاقص أو Metafiction، ويرى محمد عصفور ان Metafiction نوع أدبي، بينما يرى أحمد خريس ان روايات الميتاقص تشكل لوناً من ألوان الرواية الجديدة))[13].

ومهما يكن ما يمثله "ما وراء السرد" من أسلوب في الكتابة فإنه يعتمد على مجموعة تقنيات وأساليب أبرزها الانشغال بكتابة رواية داخل الرواية عبر توظيف مرويات نصية كالمخطوطات والوثائق والتقارير؛ لغرض كسر الإيهام بواقعية العمل الأدبي والتركيز على عملية التخييل.

أسهم توظيف المخطوط في الأعمال الأدبية بـــ((خلق الوهم الفني فكُتّاب القرن الثامن عشر في أوربا كانوا يجتهدون لإحاطة رواياتهم بجو من الصدق عبر الادعاء، مثـــلا، أنها مخطوط قديم عثروا

عليه، أو قصة مجهولة المؤلف... الخ))[14]. وقد لاقى هذا الاتجاه اعتراضاً من (هنري جيمس) الذي ((تزعم التراث النقدي الذي حَجّم بصورة صحيحة كل هذا الوهم من خداع الوعي الذاتي بوصفه وسيلة لتحطيم وهم الواقع وتذكير القارئ بأن النص هو في حقيقته قصة موضوعة))[15]، فأصبح الكُتَّاب ((يتجنبون التأثيرات التقريبية بمحاولتهم البقاء خارج النص وكما يقول فورد فإنهم يميلون لإبقاء القارئ ناسياً تماماً حقيقة ان المؤلف موجود وحتى حقيقة انهم يقرأون كتاباً))[16].

على الرغم من ذلك استطاع القرن العشرين أن يضم بين جناحيه أعمالاً قصصية وروائية تجريبية اشتملت على أنوع من المخطوط كان من أبرزها رواية اندريه جيد "المزيفون" التي أصبحت أنموذجاً دالاً على ما وراء السرد، ارتبطت تقنية المخطوط فيه بسمات ما بعد الحداثة، غير ان الاستثمار الاهم تعزز على يد كتّاب أمريكا اللاتينية مثل (بورخس) في قصة "كتاب الرمل"، و"مخطوطة الرب"، و(غابرييل ماركيز) الذي كانت له طريقة مميزة لتوظيف المخطوط في روايته "مائة عام من العزلة" التي تتحدث عن مخطوط يروي قصة حياة عائلة على مدى قرن كامل، كما استفاد (امبرتكو إيكو) في روايته "اسم الوردة" من تقنية المخطوط ليروي عبرها مذكرات راهب عاش في القرن الرابع عشر الميلادي يتحدث فيها عمّا واجهه في اثناء رحلته إلى أحد الأديرة المشهورة.

ويمكن أن يحيل المخطوط على التاريخ عندما يهتم بنقل حكايات عن أحداث أو شخصيات من الماضي، غير أنه في الاشتغال النقدي الحديث أصبح المخطوط دالاً على التجريب لدى الكُتَّاب الحداثويين، فكثرت الإحالة إليه والاتكاء عليه لكسر النمط السردي التقليدي، وتحطيم الحبكة القصصية بخلق نص آخر يتخلل السرد الاصلي.

وما حدث من تطور ملحوظ في توسيع ظاهرة الاشتغال بالمخطوط هو أن اتجاهات ما بعد الحداثة وجدت فيه ما يناسب توجهاتها الفلسفية ونظرتها إلى التاريخ فأصبحت شكلاً صالحا لتمرير أحداث التاريخ والتلاعب به، لذلك توسع الاهتمام به بوصفه ظاهرة ما بعد حداثوية.

ظهرت روايات كثيرة طبعت بخصائص هذا النمط من السرد نذكر منها: روايتي "ليون الافريقي" و"سمرقند" لأمين معلوف اللتين صدرتا باللغة الفرنسية ومن ثم ترجمتا إلى اللغة العربية، ورواية "عزازيل" ليوسف زيدان، ورواية "المعجزة" لمحمود طرشونة، ورواية "أوراق عارف الدمشقي" لنذير العظمة[17]. وهناك روايات تصدر باستمرار تؤكد تزايد الاهتمام بهذا النـــوع من الكتابة؛ مما يستدعي الحاجة إلى ترسيخ نقدي يتجاوز ما هو موجود على الساحة النقدية.

وفي العراق وجد هذا اللون من التجريب طريقه إلى فضاء البنية السردية متمثلاً في قصص وروايات عراقية مثل: قصة "همس مبهم" لفؤاد التكرلي، وقصة "عالم النساء الوحيدات" للطفية الدليمي،

ورواية جبرا ابراهيم جبرا "صراخ في ليل طويل"[18]، وروايتي "الراووق" و"سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي، وفي قصة أحمد خلف "تيمور الحزين"، وروايته "موت الاب" وغيرها.

ويمكن تأشير محطة مهمة في تاريخ السرد العراقي بتوظيفه المخطوط في مجالي القصة والرواية تحديدا؛ لأن العالم مشغول بقضايا ما بعد الحداثة التي يعدُّ توظيف المخطوط مظهراً من مظاهرها، فقد شكّل تجريباً ناجحاً عمد إليه الكثير من الكتّاب في السنوات الاخيرة لإحداث نقلة نوعية في التقنية القصصية والروائية في السرد العراقي الحديث، أسهمت في انفتاحه على أدب ما بعد الحداثة.

أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة

يمتلك المخطوط بنية متغيرة ومرنة تمنحه القدرة على النفوذ إلى بنى أعمال أدبية كثيرة. ولا يقتصر هذا التوظيف على أنماط محددة من السرد الأدبي فهو موجود في القصص والروايات بمختلف أنواعها كالرواية الرسائلية، وروايات المغامرات والبحث، والرواية الكلاسيكية، ورواية ما بعد الحداثة.

وما يهمنا في هذا البحث هو تسليط الضوء على إفادة الأعمال الأدبية لما بعد الحداثة في مجالي القصة والرواية من المخطوط شكلاً ومضمونا؛ لأن غاية البحث تتركز على إبراز خصائصه التي تتيح له أن يُوظَّف على مستوى ظاهرة برزت في الربع الأخير من القرن الماضي وبدايات القرن الحالي عالميا، والفرق الذي أحدثته هذه العودة إلى هذا التوظيف بعد أن كان قد شاع في الأعمال الأدبية الغربية المبكرة.

من المعروف أن الأعمال الأدبية لما بعد الحداثة تتنوع وتتفرع إلى فروع تندرج تحتها مسميات مختلفة، وما يهمنا هنا هو التركيز على السرديات القصصية والروائية بشكل خاص، التي تتفرع تحت عناوين مثل: (ما وراء السرد، وما وراء السرد التاريخي، وما بعد الكولونيالية). ذلك لا ينفي وجود المخطوط في أنواع أخرى كالواقعية السحرية. إن التنوع لأعمال ما بعد الحداثة بإمكانه إثراء إجاباتنا عن الحدود الممكنة للاستدلال على خصائص المخطوط (ما بعد الحداثوي).

ولكن تواجهنا مشكلة ضبط حدود ما بعد الحداثة؛ ذلك أن هذا المصطلح يمتلك مرونة عالية في التطبيق كما أنه ينطلق من رحم الحداثة التي كان التمرد شعارها منذ بداية القرن التاسع عشر، واشتمل هذا التمرد على صيغ الحكاية وأساليبها وجاء ذلك لأسباب منها:

1. تحطّم الديانات المنظمة والمؤسسات الأخرى.
2. إدعاءات داروين ان الانسان من سلالة القرود.
3. كشف فرويد عن التناقض بين الفكر والتعبير والعمل.
4. نظرية انشتاين في النسبية وأثرها في تدمير المطلقات لحساب النسبية.

هذه الأسباب وغيرها كانت مقدمة لإنتاج حداثة غربية تمكنت من بسط نفوذها على المجالات المختلفة[19]. ولكن النظرة إلى تجليات الحداثة تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية وما رافقها من تغير مراكز القوى، وموقف الانسان ونظرته إلى الواقع والحقيقة الذي دفعه للتراجع بعد هيمنة الماديات على وجوده؛ ونجم عن ذلك عجزه عن إحداث تغيرات كبرى، فوقع تحت طائلة الفوضى بحقولها المختلفة وهو ما تميزت به ما بعد الحداثة. أما في الأدب فقد سعى أدب ما بعد الحداثة إلى تطبيق فوضى الوجود المعاصر وتفكيك اتفاقيات القصة[20].

إن كثرة الدراسات من أجل رصد ملامح (الما بعدية) وتنوعها؛ أسهم في كثرة الخصائص التي وسمت ما بعد الحداثة؛ لذلك تداخلت خصائصها مع خصائص الحقول الأخرى ومنحتها بذلك خصائص لا يتسع لذكرها مقام بحثنا. ولكن إجمالاً يمكن القول إن الما بعد حداثويين قد أسسوا أفكارهم على مبدأ رفض التقاليد، وبدأوا بالتجريب على مستوى الشكل والبنية والعملية السردية، الأمر الذي بدا جلياً في مجال العمارة[21]. فقد تشظت كثير من خصائص عمارة ما بعد الحداثة إلى حقل الأدب منها التعقيد والتناقض، والسخرية، والمزج بين الثقافات الراقية والشعبية، والتهكم والمحاكاة، والمعارضة. ويذهب الناقد الامريكي (إيهاب حسن) إلى صعوبة تحديد سمات لما بعد الحداثة ولاسيما بعد ظهور مصطلح (ما بعد ما بعد الحداثة) After Post Modernity غير أنه لا يترك ما بعد الحداثة من دون الإشارة إلى سمات مثل (السخرية والمحاكاة والتهكمية).

ويضيف (روبرت فينتوري) Robert Venturi إلى الحصيلة سمات مثل التنوع والتواصل الثقافي، والرمزية. بينما يعد جين بودرلارد Jean Boudrillard توظيف التكنولوجيا سمة مهمة لما بعد الحداثة. أما (امبرتو إيكو) فيحدد أربع سمات لما بعد الحداثة يؤشرها بوضوح في كتابه "آليات الكتابة السردية" تتمثل في((التسارد (metanarrativite)، والتسنين المزدوج والسخرية التناصية والحوارية (بالمعنى الباختيني للكلمة)))[22]. ويرفض تحديد ما بعد الحداثة على وفق تسلسل تاريخي؛ لأنه يعتقد بأنها لا تنتمي إلى زمن محدد، ويمكن أن نجد لها امتدادات عبر النتاجات القديمة أيضا، فأية حداثة تحمل بذور ما بعد الحداثة من خلال التمرد ضد الأساليب القديمة [23].

اولاً: ما وراء السرد (Metafiction):

تهتم رواية ما وراء السرد بـــ((تأمل النص لنفسه من خلال إمكاناته الذاتية، أو اقتحام صوت المؤلف الذي يفكر فيما يرويه ويستدعي قارئاً يشاركه أفكاره))[24]. وتعدّ هذه السمة من السمات الواضحة لروايات (ما وراء السرد)، إذ إنها تتيح للرواية وعياً ذاتيا بها، يسمح لها بالحديث عن فن صناعتها، مما يُظهر بشكل واضح النزعة الذاتية للأديب، ورأيه في أهمية القراءة والكتابة في صنع المعنى.

إن علاقة المخطوط بما وراء السرد متشابكة ومعقدة وواسعة، غير إننا سنحاول إبراز جانب من جوانبها يتمثل في إسهام المخطوط بوصفه مادةً أولية للكتابة يعاد توظيفها داخل نوع أدبي مختلف؛ لأغراض منها: فحص الأنظمة الروائية، وكتابة سير ذاتية لكتاب متخيلين. يعيد العنوان الإبداعي إنتاج المخطوط، إذ يقوم الراوي– المؤلف بجمع المواد الأولية ومناقشتها وإطلاعنا على محتواها وكيفية تحويلها وإدماجها داخل النص الذي يقوم بتأليفه، وهي إحدى السمات المتفردة لما وراء السرد التي تظهر في ابتداع ((رواية وكتابة تقرير عن هذا الابتداع ضمن الرواية ذاتها هي المقابلة بين خلق وهم بالحقيقة، وتعرية الوهم بإظهار الطبيعة التلفيقية للنص))[25].

يستثمر الراوي– المؤلف في رواية "سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي نصوص مخطوط "الراووق" في إنتاج رواية؛ لأنه يجد في هذا المخطوط قدرة توظيف إبداعية قادرة على تغيير شكله داخل النسيج الروائي[26]. ونشهد في رواية علي بدر "مصابيح اورشليم" تقسيم الرواية على أقسام ثلاثة، يدرج الراوي تحت القسم الاول تقريراً أولياً يشرح فيه كيفية وصول المخطوط إليه ومعلومات عن مؤلفه (أيمن مقدسي)، ويقدم في القسم الثاني نص الرواية، ويجعل في القسم الثالث المادة الاولية التي جمعها (أيمن مقدسي) للكتابة، وهي (تخطيطات وأفكار ويوميات انسكلوبيديا للكتابة)[27].

إن ثنائية التوظيف هذه تميز بين المخطوط بشكله الأولي بوصفه مصدراً أولياً للكتابة " primary source"[28]، وبوصفه جزءاً من عمل إبداعي. كما يكسبه هذا التوظيف فاعلية؛ لأنه يعتمد على تحريكه والتلاعب بشكله وذلك بإدخاله إلى النص تحت نوع آخر مثلما قام الراوي–المؤلف في "غسق الكراكي" للروائي سعد محمد رحيم بتحويل رسائل كمال ويومياته إلى عمل روائي. فعلى الرغم من محافظته على نوع المخطوط إلا أنه غيّر من وظائفه على وفق رؤية المؤلف[29].

ويقف الراوي–المؤلف في رواية "بابا سارتر" لعلي بدر متأملاً عمله بعد أن ينهي كتابة السيرة، وكيف أنه تلاعب بالشخصية التاريخية متهكما من التاريخ الذي يمكن الإحالة عليه أو الاستناد عليه كما يقول: **((لقد أعتقتني الكتابة من ذلك لأني اطلقت العواطف التي لم يجد الفيلسوف لها متنفسا أو مخرجا، فنفخت فيه روحا وبعثت فيه حياة حتى أوصلته إلى الانفجار. لا أعني بذلك أني سجلت تاريخا، إنما شددت على خطر وعبثية التفسير الذي يستند إلى التاريخ. لقد جعلت للوهم مكانا للشخصية في السيرة))**[30].

يتيح (ما وراء السرد) حيزاً أمام الراوي–المؤلف للموازنة بين ما يكتبه وما كتبه الآخرون فيقول: **((في المساء ألفيت نفسي أمام آلاف من الأوراق، والوثائق، والصور الفوتوغرافية، والمعلومات، والملاحظات التي تتحدث عن فيلسوف الصدرية. كلها تتحدث عن شخصية واحدة، شخصية فذة، شخصية فريدة من نوعها، شخصية تختصر العالم المأساوي لمجتمع بأكمله، شخصية تقدم الوحدة**

التراجيدية لأمة بأكملها، ولكن كان عليَّ– وأنا أدرك التأثير المدمر للشخصية الخيالية التي ترتفع إلى مصاف الآلهة– أن أخفف من هذا الارتفاع الشاهق الذي يحاول أن يردم الهوة الواسعة في نفوسهم، ويذلل من مرارة خيبتهم))[31].

ويمكن رصد نوعين من تطبيقات ما وراء السرد يكون الأول من ابتداع الراوي– المؤلف وفيه يناقش عمله بحرية ويعلق عليه كما في رواية "بابا سارتر" و"مصابيح اورشليم" لعلي بدر، و"سفر السرمدية" لعبد الخالق الركابي. أما النوع الآخر فيسميه (إيكو) بالـــ(الحوارية الاصطناعية) أي محاولة المؤلف ابتداع نص ينسبه إلى غيره ومن ثم يتأمله ويعلّق عليه، ويتمثل هذا النوع في قصة "تيمور الحزين" لأحمد خلف ففيها يتأمل الراوي نص المخطوط ويعلق عليه في أثناء القراءة: **((في منتصف الصفحة الرابعة، ثمة هامش معلق على حاشية الورقة على هيئة عمود من أعمدة الصحف اليومية المنتشرة هذه الأيام، واضح أن المؤلف ابتدعه بعد أن سرد حكاية تيمور، يصور فيه حالة جنود يرزحون تحت برد الشتاء القارس))**[32].

ثانيا: ما وراء السرد التاريخي Historiographic Metafiction:

تزايد الاهتمام بالتاريخ بعد سقوط اقنعة القداسة عنه، عندما بدأت الدراسات الفلسفية تبحث عن ادوات جديدة لقراءته، وبعد أن كشفت لنا أن التاريخ صناعة تمتاز بحرفية عالية لدرجة تدفعنا للتصديق بقراءة واحدة فقط؛ لذا فإن العودة أليه ليست مسألة مختصة بالأدب الروائي العراقي، بل إنها توجّه في نطاق عالمي، لاسيما بعد أصبح التاريخ خطاباً قابلاً للقراءة بطريقة مختلفة تعني ضمنا عدم الاعتراف بالقراءة السابقة، أو على الأقل تفتح مجالاً لتقبل قراءات اخرى من شأنها أن تقود لإحداث صراع؛ يؤدي إلى تغيير في منظومة التلقي التي كانت في علاقتها مع التاريخ تخضع للتبعة المطلقة.

من هنا فإن روايات "ما وراء السرد" تهتم بملاحقة المادة التاريخية لتعبئتها في مضامين المرويات، ضمن ما يعرف بـــ "ما وراء السرد التاريخي"، وتميزه ليندا هيتشيون بأنه يقوم بالاتكاء على أعمال تاريخية لغرض فتح معبر لفهم التاريخ. ويتم ذلك في الغالب بمزيد من التهكم والسخرية على حقائقه[33]، وهذا ما دعا الروائي العراقي (علي بدر) إلى رفض إطلاق تسمية العودة إلى التاريخ على مثل هذه الاعمال فهي ((تقع في الموقع المضاد من التاريخ لأنها تقول ما لا يقوله التاريخ، بل تفضح الرواية عبر قدرتها السردية عمل التاريخ كونه هو الآخر يخضع لعمليات تخييلية وتأويلية وسردية))[34]. ويعدّ الشك أو ما سمّاه ليوتارد ((مبدأ عدم اليقين))[35] من الادوات الرئيسة لمعالجة حقائق التاريخ وهي بعد ذلك من أبرز أدوات أدب ما بعد الحداثة.

تؤكد ليندا هتشيون في مقالتها التي حملت عنوان "ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ" أن ما يميز القصص التاريخية الشارحة هو اهتمامها بإبراز التاريخ بوصفه مادةً للسرد الأدبي

على وفق إجراءات ما بعد الحداثة، وتوضح ((أن ما نعرفه عن الماضي مشتق من خطابات ذلك الماضي))[36]. فالنص التاريخي لا يعدو أن يكون نصاً لغوياً يمثل واقعة لغوية يجري رصدها والتلاعب بها وسد ثغراتها بالشكل الذي يلائم توجهات ما بعد الحداثة في إبراز الخطاب الموازي الذي يكشف عبر تقصيه للتاريخ عن وجود نظرة مختلفة له تجرده من قدسيته المفترضة. ويعدّ الكشف عن وهم الشفافية في كتابة التاريخ إلى جانب تحديات ما وراء القص لشفافية لغة النصوص الواقعية المسلم بها خطوة نحو نظرية للوعي الفكري الذاتي[37].

تكمن مشكلة التاريخ في علاقته بالسردية، فمن البديهي أن التاريخ أصبح اليوم خطاباً عن الواقع. ولأن الخطاب يجري تناوله على وفق آليات سردية، فإن هذه الآليات تمنح السرد الباحث عن تمثل الأحداث الواقعية قيمة تنبع من الرغبة في جعل هذه الأحداث داخل بناء متماسك تربط فيه البدايات بالخواتيم، ولكن ذلك يعني أننا سنتعامل مع عالم متخيل، لأن الواقع لا يعرض نفسه على شكل قصص، وذلك ما تؤكده الدراسات التاريخانية التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة[38]، ويؤكده بورخس، في قصته "حديقة الطرق المتشعبة"[39]، إذ يعرض ((سخافة وهم التماسك من أجل إظهار عبثية أساليب النظام في خلق الأوهام. ولأن بورخس يكتب القصة في سياق وثيقة تاريخية فإن المؤلف يوحي لنا أن التاريخ أيضا يدور حول أوهام))[40].

يعرض علي بدر هاتين الفكرتين عن التماسك في روايتيه "بابا سارتر "و"حارس التبغ". ففي رواية "بابا سارتر" يوظف فكرة التماسك السردي للأحداث التاريخية عندما يعيد تأليف صورة الفيلسوف عبد الرحمن في ظل ركام من الأخبار والوثائق والمعلومات، فيلجأ إلى عرض السيرة الذاتية للفيلسوف التي أصبحت تاريخاً، عبر معالجتها سردياً. ويعلمنا الراوي بصعوبة كتابة السيرة من ركام الاوراق والمعلومات من دون ايجاد مسوغٍ لربطها:((**لم أكن أستطيع أن أجد لشكله حدودا خارجية ولا لجسده كتلة، ما لم افرض على وجوده وكيانه شيئا من الوحدة المصطنعة**))[41]. وينتهج بدر أسلوباً مغايراً في روايته "مصابيح أورشليم" فيقرر كتابة الرواية من دون مراعاة الوحدة والتماسك القصصي فيقول: ((**التاريخ سرد متقطع، وهو مختل وغير متسق، وهكذا سأرويه من جديد على خلاف الرواية الاسرائيلية المتسقة والموهومة والخداعة**))[42].

نستشف من وراء جمل مثل: (الوحدة المصطنعة، المتسقة والموهومة والخداعة) أيدلوجية المؤلف ووجهة نظره إلى التاريخ التي تدفعه إلى الاقتراب منه مع حفظ مسافة، يعيها جيداً، حول الرابط الذي يجمع المادة التاريخية بالمادة الأدبية، وذلك لإبراز الزيف الذي لحق بكتابة التاريخ[43].

في قصة أخرى لبورخس بعنوان "بيير مينار، مؤلف كيشوت" يعيد مينار، وهو شاعر متوفى، كتابة أجزاء من رواية "دون كيشوت" للروائي الإسباني سرفانتس. يقول الراوي في قصة بورخس ((لقد

أثرى مينار "عن غير قصد على الأرجح" وبوسائل تقنية جديدة فن القراءة القديم الجامد. وتتمثل هذه التقنية بتعمد لغة تهكمية وإفادات زائفة))[44]. ثم تناقش الناقدة ميك بال قصدية هذه الإعادة لرواية سرفانتس، حيث تعدّ إعادة الكتابة نمطا من أنماط ما وراء السرد، وسنقتبس هذه المناقشة على الرغم من طولها لأهميتها في تأسيس بورخس لتيار ما وراء السرد: ((ما المغزى، بالنسبة لبلاغة الراوي الأساسي لبورخس، من هكذا "استنساخ"؟ القضية هي الزمن، والتاريخ. بالطبع، ما تفترضه هذه القصة التخييلية هو ليس أننا كلنا نبدأ باستنساخ الأعمال التاريخية لكي نحدّثها. لكن هناك غرض مهم يدور حول عكس ما يعمله راوي بورخس، بدون أن يقول ذلك واقعا، بين الكتابة والقراءة. الكتابة، وعبر التوسع أو الرسم، أو صناعة السينما، هي فعل القراءة، والقراءة هي حالة من إعادة الكتابة أو إعادة الرسم. وهكذا أفعال، كما يعلم الفيلسوف الالماني والتر بنيامين، لا تظهر في الزمن "الفارغ" بل في الزمن الممتلئ بالحاضر. في الحاضر، الوسائط الاجتماعية، الموضوعات باقتراب سهل تقريبا إلى الشفرات التي تقود إلى الدمج الثقافي للصور، تقابل الصور وتعتبر المرايا معرضا لها. كيفية القراءة– أعني، كيفية إعطاء المعنى لرسائل يدركها المرء على نحو غير مؤكد لكن يخفق في تحليلها حين تكون الطرق المقيدة بتعنت مقدسة فقط بوصفها "تاريخية" او "بصرية" إلى حد كاف– تبدو لي مساهمة قيّمة للتجربة السردية لفهم الفن والأدب؛ الفن، ليس بوصفه مجموعة ثابتة من الأشياء المحتفظ بها كأنها مقدسات، بل بوصفه عملية متطورة للحياة. بالنسبة للبعض إنقاذ للحياة تماما، بالنسبة لآخرين إغناء بالحياة؛ بالنسبة لنا كلنا، جزء من الحياة))[45].

ينفتح ما وراء السرد التاريخي على مختلف اتجاهات التاريخ: السياسية والاجتماعية والدينية والأدبية، غير ان هذا الانفتاح يكون محملاً بخصائص تميز ما بعد الحداثة، من أهمها اسلوب السخرية من التاريخ، فقد وظفت رواية "بابا سارتر" هذا الاسلوب لتأشير مرحلة فكرية مهمة شهدها العراق والوطن العربي في ستينيات القرن العشرين، فنقرأ ما يكتبه الراوي عن شخصية (عبد الرحمن) وعلاقته بالفكر الوجودي:((... **عبد الرحمن ابن السيد شوكت، أكبر عقلية فلسفية في عصره، والذي ما كان لهم من دونه حل هذا الإشكال الفلسفي بصورة نهائية، فقد جاء لهم بوجودية حقيقية لا وجودية زائفة، وجودية لا شبه فيها ولا التباس، إذ إنها لم تكن نقلا ميكانيكا عن الوجودية إنما كانت تأويلا عربياً لها، كانت تأويلاً خلاّقاً، لا تأويلا سلبياً خاضعاً أو تأويلاً منفعلاً، إنما تأويل فاعل حيث كان عبد الرحمن يساهم مساهمة فعلية في تكوين وتأسيس هذه الفلسفة، ويدفعها إلى الطريق الذي لم يكن قد فكّر فيه مخترعها وبانيها السيد جان بول سارتر**))[46].

يؤشر الكاتب كيفية تلقي المجتمع العراقي في ستينيات القرن الماضي للأفكار الوجودية وتعامله معها على أنها فلسفة للحياة اليومية، هذه الفلسفة الغربية لم تجد ميكانزمات دفاعية لدى المتلقين، لذا

يأتي هذا الرصد عبر تضخيم شخصية (عبد الرحمن) الذي يتصرف بمنهج الفكر الوجودي تصرفا يلائم فهمه السلبي لها[47].

إن سياسة ما بعد الحداثة تسعى، كما عبر عنها الفيلسوف الامريكي "ريتشارد رورتي"، إلى ((انبثاق ثقافة هازئة بشكل متزايد))[48]. وتأخذ هذه الثقافة الساخرة حيزاً مهماً في رواية "حارس التبغ"، عبر تعليق الراوي على مشاهد القتل في العراق، إذ يقول الراوي- المحقق وهو في طريقه إلى المطار مغادرا العراق بعد رحلة بحث كلف بها لكتابة تقرير عن مقتل الموسيقار "كمال مدحت" ((**واجهتنا اكثر من جثة ممدة على عرض الطريق، فصعد مروان فوقها بالسيارة... وحين التفت إلى الوراء وجدت الجثة الممدة قد انبقرت مثل خرطوم ماء وقد سال منها الدم والسوائل.**

"**لاشيء.. لم تكن سوى جثة..!**"))[49].

إلى جانب السخرية تظهر اثار المحاكاة الساخرة كإحدى خصائص ما وراء السرد التاريخي، فقد ((كان للتناص حضور مكثف في ما وراء القص لاسيما (ما وراء القص التاريخي)... إذ إن النص والشخصيات المتضمنة تشير دائما إلى نصوص أخرى لمؤلفين آخرين وبذلك يحقق ما وراء القص النظرية التي تؤكد أن لا نص موجود بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته عن النصوص الأخرى: خبرة القارئ والكاتب عن النصوص الأخرى تقرر في النهاية شكل النص وتفسيراته))[50].

نتلمس في رواية "الأسلاف" لفاضل العزاوي آثاراً للمحاكاة التهكمية من الخطاب الشخصي لرأس السلطة السابقة قبل عام 2003 ،إذ يشير في أحد خطاباته إلى أنه سيحول العراق إلى أرضٍ خراب إذا فشل في حمايتها. فيلتقط الكاتب هذا الخطاب ويعيد إدراجه بمحاكاة ساخرة ضمن مخطوط روايته التي تتحدث عن تولي قائد مجنون مقاليد سلطة إحدى البلاد. ويكتشف هذا القائد في إحدى جولاته التفقدية أن شعبه لم يعد موجوداً فيسأل أحد قادته عن مصيرهم، فيجيبه :

((**أنت تعرف يا سيدي الجنرال أن معظم الشعب استشهد في حروبك المنتصرة. أما الذين نجوا فقد اكتشفنا أنهم من الخونة الذين أعدمنا الكثيرين منهم، فيما فرّ الباقون إلى الخارج. طبقنا كل ما طلبته منا يا سيدي. إذا ما رغب الأعداء فينا فلن يجدوا أمامهم سوى أرض خراب بلا شعب. لم يعد هناك ما نخاف عليه يا سيدي. لن يطمع فينا أحد بعد الآن**))[51].

من المؤكد أن عبارة "حروبك المنتصرة" تنطوي على تهكم يحيلنا على خطابات الانتصار المزيفة التي كانت تمر على مسامعنا كلما خضنا حرباً جديدة. كما تعرض الرواية بأسلوب تهكمي وهازئ خطابات أخرى اشتهرت بها السلطة وتناقلها العامة والخاصة من أفراد الشعب، ففي أحد المقاطع يسخر من قرارات السلطة السابقة بإثارة موضوع تحديد الوزن المثالي الذي يجب أن يكون عليه القادة والمسؤولون في مراتب الدولة ويعرضها في قالب مضحك فيقول:

((وبدا الأمر مضحكا بعض الشيء للمرء وهو يرى مديرا عاما أو وكيل وزارة يتوسل إلى الوزانين ليسجلوا له المقاس المثالي:

- **عيني سجل 170سم×65كغم، هذا طولي ووزني دائماً.**

فيرد عليه احد الوزانين مبتزا اياه:

- **سيدي أنت غلطان، قياسك هو:160سم ×120كغم.**
- **ما هذا الذي تقوله؟ أنا أعرف نفسي أكثر من غيري. سجّل ما قلته لك حتى أصرف لكم الاكرامية التي تستحقونها.**
- **صحيح يا سيدي أنا غلطان، وزنك الطبيعي هو: 170سم ×65كغم، وهو مقاس سيظل ثابتاً إلى الابد بإذن الله.))**[52]

تعد ((السخرية الصريحة من النصوص السابقة سواءً كانت أدبية أو غير أدبية))[53] من خصائص ما وراء السرد، كما تشير إلى ذلك (باتريشيا ووخ) كما إن العلاقة التي تثيرها هذه المحاكاة الساخرة لخطابات سابقة تتيح للمخطوط إظهار الرأي المضاد، ففي رواية "مصابيح أورشليم" يفكر (أيمن مقدسي) من خلال ما كتبه في أوراقه في تنفيذ السخرية التناصية بإعادة كتابة الروايات الاسرائيلية وتغيير مواقف شخصيات تلك الروايات وخطاباتهم: ((**قلت لها أريد أن أفصل العملين تماماً، ما أريده هو أن أعيد كتابة رواية ابراهيم بن يوشوا بطريقة مختلفة**))[54]، وبالفعل فإنه يقوم باختيار شخصيات من روايات إسرائيلية ويوظفها داخل روايته عارضا عبر خطابهم المغاير وجهة نظره في طريقة تكذيب الروايات الصهيونية، وذلك ما يسوغ نشوء علاقة مقنعة بين النصوص، إن صح التعبير.

تكمن ميزة المحاكاة في قدرة القارئ على قراءة النص بمستويين؛ الأول الانتباه إلى الإحالات التي يشتبك بها النص، ويشير إليها بعيدا عن المعنى الحرفي، والثاني قدرة القارئ على الاستمرار بعملية القراءة من دون الانتباه إلى هذه الاحالات فـ((النص لا يأتي كاملا من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات))[55].

إذن، هناك اتفاق على توجيه النص إلى قارئ معين غالباً ما يكون هو القارئ النخبوي أو المثالي لأن على عاتقه يقع اكتشاف أسرار النص الذي يُلغَّم في كثير من الأحيان لمنع وصول القارئ العادي إلى مخابئه؛ لذا فإن القارئ النخبوي يمتلك الادوات الكفيلة بالكشف عن السخرية التناصية التي يحفل بها النص الما بعد حداثي، فالسخرية التناصية تفضّل القرّاء الحاذقين الذين يمكنهم التقاط أكثر من المعنى الحرفي أو الأخلاقي للعمل، على أن ذلك لا يُفهَم منه أن القارئ سيحدد بالتناصات التي وضعها له المؤلف، ذلك أن النص قادر على منح تناصات لا عدد لها تتأتّى من كثافة الموسوعة النصية للقارئ؛ مما ينتج ظاهرة تعدد معاني النص[56].

ومن الباحثين من يرى أن أسلوب (ما وراء السرد التاريخي) في السرد العراقي يركز على ((استثمار البنى السردية للمخطوط بوصفه بنية تراثية تفصح عن أنظمة التداول السردي في المدونة السردية العربية، ويكشف عن الجوانب المسكوت عنها))[57]. فالروائي بتماسه مع التاريخ يبحث عن مناطق ليغرس فيها كتابته الروائية، وهو بذلك ينجز واقعة أدبية تعادل الواقعة التاريخية ومنها ينطلق لمحاكمة التاريخ في إبراز قدرته على نقل الحقيقة، كما إنه يتكئ عليها لمحاكاة أزمنة يعتقد أنها ما زالت قابلة للفحص، فالوثيقة تستدعي أن يملأ الكاتب فجواتها بالمتخيل، لتفقد على أثره مصداقيتها الواقعية، على الرغم من أنها تسبغ على الخيال بعدا توثيقيا بسبب ارتباط الوثائق بالعالم الواقعي.

ينتج عن تفاعل التاريخ والأدب حقيقة من نوع آخر، حقيقة أدبية غير واقعية ولكنها تعمل عمل مجسات لاختبار الواقع وفهمه عبر أدوات مثل: السخرية، والشك، ففي قصة "تيمور الحزين" لأحمد خلف يتخذ الكاتب من بنية المخطوط شكلاً يعبر فيه عن علاقات الماضي عبر متن المخطوط والكتابة المضادة المتمثلة بتعليق مثبت على هوامشه. يسمح هذا الشكل التراثي بولادة قراءة أخرى عبر التصوير الشكلي الذي نقله لنا الراوي بتأشيره لشكل المخطوط، فهو يضع لنا أثناء النقل عبارة (حذف مقصود) ليضع مسافة بين ما يرويه المخطوط وما يرويه الراوي وهي دلالة على المحظورات في الزمن الذي ترصده القصة[58].

لقد هيمنت على بعض كتاب ما بعد الحداثة فكرة أنه لم يعد بمقدورهم ابتداع أساليب جديدة أو ابتكار وسائل لم تُطرَح سابقا لذلك حاولوا اللجوء إلى الأساليب القديمة فأصبحت معارضة الأساليب القديمة، والمزج بينها وسيلة للتعاطي مع الماضي: لإجلاله أو للسخرية منه، وهي بذلك تعكس مجتمع ما بعد الحداثة الذي يعاني تسمية واضحة يمكن إدراجها تحت تسميات "الفوضى والتعددية".

ثالثا: ما بعد الكولونيالية Post Colonialism

اهتمت ما بعد الحداثة بإثارة النزاع بين المركز والهامش، فإذا كان هناك نص يعد مركزاً في اهتمامات الحداثة فإن ما بعد الحداثة تعمل على تهميشه إلى الحد الذي تمركز فيه الهامش وتكسبه حياة جديدة تعيده بها إلى محل الاهتمام. إن الغاء المركز وإحلال الهامش محله تقنية مهمة تستدعي أهم اتجاهات ما بعد الحداثة التي تكسب ((الهوامش والحواف قيمة جديدة. أصبح "خارج-المركز" سواء كان مطرودا من المركز أو لا مركزي يحظى باهتمام))[59]، وكل هذه التعالقات الجديدة تمنح النصوص ثراءً دلاليا وجمالياً.

إن الوصول إلى هذه السمة اقتضى من الغرب تجاوز نظريات فلسفية مختلفة انتهت إلى الشعور بالعدمية واللاجدوى[60]، لذلك التفت المجتمع إلى ما كان هامشياً وبدأ بملاحقته، فظهرت على إثر ذلك كتابات الجندر (gender)، وكتابات ما بعد الكولونيالية، وما يهمنا هنا هو الأخير، أي الكتابات التي

وُظِّف المخطوط فيها للتعبير عن خصائص (ما بعد الكولونيالية) لاسيما في النتاجات العراقية التي عايشت السردية فيه تقلبات أنظمة داخلية وصراعات دولية وإقليمية جعلته محملا بتجارب كثيرة عبّر عنها سرد المهمشين، والمنفيين والمطرودين.

إن أدب ما بعد الكولونيالية في جانب من خصائصه وتمثيلاته ((يعبّر عن حراك ثقافي ونفسي فيه حسرات وآلام، ولكن ذلك لا يُكتشَف إلا بعد الاحتكاك أو التفاعل مع الآخر والكتابة عنه فضلا عن كتابات الأقليات في بلدانهم ونظرة السلطة إليهم وتعاملها معهم))[61].

تمكنـــت الأطروحة الكولونيالية من تقييد التطور الثقافي للمجتمعات الواقعة تحت سيطرتها، إلى جانب عملها على تحريف ما هو موجود بالقوة أو بالفعل، وتحريف تعريفات الهوية الجماعية وتفكيكها إلى مجموعة من الهويات الفردية، مما أدى إلى نثر بذور الفرقة والانشقاق. كل ذلك تم تحت غطاء استعماري مهيمن. فعلى الرغم من أن ما بعد الحداثة قوّضت سلطة المراكز وأنكرت ((الانخراط بشكل جماعي في تغيير العالم))[62]، إلا أنها أنتجت قوى مهيمنة تبنت شعارات تغيير العالم نحو الديمقراطية، لأجل فرض منطق الهيمنة الجديد على الدول الأضعف سياسياً. أدت هذه الهيمنة إلى إبراز سرد مغاير يوازي سرد الدول المستعمِرة، كما أدت هذه الطروحات إلى تبني الشعوب المستعمرة فكرة الثورة التي تمثلت بالحداثة[63]. ففي الوقت الذي كان خطاب الفئة الأضعف مهمشاً انتقل إلى المركز، ولم يكتف الغرب بإبراز صورة الشرق عبر الخطابات السياسية بل انتقل عدوى ذلك إلى السرد الذي أُخضع لتوجهات سياسية وثقافية فأنتج صورة موهومة عن الشرقي استبدلها بالصورة السابقة التي وصلت إليه عبر سرد الليالي الألف، فأنتجت صورة الشرقي المتخلف غير القادر على التفكير، جلّ ما يمكنه القيام به هو الاتباع والتقليد.

ولا يقتصر النظر إلى الآخر تحت عنوان الشرقي والغربي، اذ يمكن أن يكون الآخر هو السلطة داخل البلد، فأثر السلطة ينعكس على سلوك الافراد ومواقفهم، والنظرة المتأزمة في الرواية العراقية أنتجتها إفرازات السلطة السابقة وممارساتها الاستبدادية. فالسلطة السابقة كانت تهدف عبر اتصافها بالشرعية إلى تحقيق هدفين: الاستمرار في الحكم أولاً، وتصفية معارضيها ثانياً، وفي سبيل تحقيق اهدافها لجأت إلى استعمال وسائل العنف لتحقيقها[64]. وبناءً على ذلك ظهر سرد يمكن أن نطلق عليه سرد المهمشين والمضطهدين يغلب عليه التعبير المُقنّع، وهو ما يظهره توظيف المخطوط، إذ نجد أن الكاتب يتخفى خلفه لرصد وتأشير الممارسات القمعية للسلطة، وليس ذلك حكرا على السرد العراقي وحده؛ لأن أغلب الأنظمة السلطوية في العالم تؤدي إلى إنتاج هذه السرود، وفي ظل ذلك يجد المخطوط مناخا جيداً للتوظيف.

إلى جانب هذه السرد هناك سرد آخر، هو سرد المبعدين الذين يعيشون في أوطان مُستعمِرة أو مُستعَمرة. أولئك لهم سردهم الخاص الذي يعكسون فيه أنماط الحياة بعيدا عن الوطن في منفى إجباري أو اختياري. هذه العلاقات المتشابكة أنتجت كمّا من السرديات الما بعد كولونيالية تفاعلت فيما بينها، كان المخطوط فيها شكلاً ناجحا لتمرير كثير من الخطابات عن طريق الدلالة الرمزية التي حُمّل بها. وأهم تلك الدلالات طرحه لموضوع الهوية، إذ وُظِّف المخطوط للتعبير عن مضمون الهوية التي يثيرها العصر الحالي بوصفها أهم أدوات الخطاب ما بعد الكولونيالي. فنحن ((في عصر بات التنازع على الهويات شغل العالم الشاغل))[65].

ومما لا يقبل الشك أن ما بعد الحداثة أثار موضوع الهوية بشكل جريء وجدي، على الرغم من وجوده في الخطاب الكولونيالي، ولكنها ركزت بشكل مباشر في ما بعد الحداثة على مسألة تعدد الهويات وانتماءات الفرد، فهل هو ينتمي إلى الارض التي يولد عليها؟ ام إلى هوياته الأخرى؟ وإذا تعددت الهويات فهل يقبل الانتماء المتعدد؟ يناقش "جورج بالانديه" هذه التساؤلات عبر حديثه عن علاقة الفكر ما بعد الحداثي بالفكر الحداثي انطلاقا من ((علاقته مع الآخر في المجتمعات المغايرة له، هذه العلاقة التي تحدد مسألة الهويات وتطرحها بوصفها هاجس العصر الحديث بدءاً من هويات الأشخاص والجماعات حتى هويات الدول والقوميات))[66].

إن مشكلة أية سلطة إنها لا تهتم بموضوع الهوية إلا لأجل تنفيذ مشروع يخدم مصلحتها، فالهوية الوطنية قد تخدم السلطات الداخلية غير أنها لا تنفع السلطات الخارجية، لذلك اهتمت الخطابات الجديدة بمسألة تعدد الهويات ((فما بعد الحداثة يميل إلى أن يكون ذا رأي أوحد في تناوله للتعددية، وهذا شيء حسن في كثير من الأحيان، ولكن ليس دائما))[67]، ويرى (تيري إيجلتون) أن اهتمام ما بعد الحداثة بالتعددية يسبب إشكالاً؛ لأن التعددية تؤدي إلى إثارة الصراعات، وهذا الجانب يظهر في الخطاب ما بعد الكولونيالي.

يشكّل تعدد الهويات في رواية نصيف فلك "خضر قد والعصر الزيتوني" مأزقاً يؤدي في النهاية إلى الموت، فشخصية أوميد مرشح جيد لمتابعة تعدد الهويات ونظرة السلطة إليها، إذ إن تعدد الهوية القومية والدينية والفكرية كان سببا كافيا لاصطياده من السلطة بتهمة الخيانة ((**أنا محصور بين ثلاث ورطات واحدة أخطر من الأخرى، أولاً تورطت وولدت كرديا ولا ذنب لي في ذلك. ثانياً تورطت وخرجت إلى الدنيا شيعياً ولا ذنب لي في ذلك ايضا. ثالثاً تورطت بإرادتي واختياري وانتميت للحزب الشيوعي ولهم الحق في معاقبتي ومحاسبتي عليه لأنه اختياري وذنبي أنا وحدي**))[68].

إن النص السابق لا يرد ضمن أوراق "خضر قد" غير أننا اخترناه لتسليط الضوء على مسألة تعدد الهويات ونظرة السلطة إليها في ظل صراعات قاتلة. ولا يهمل "خضر قد" الحديث في هذا الجانب لأنه

يحرص على إبراز فهم السلطة للهوية الوطنية التي تعني، بمفهومهم، الهوية الموالية للسلطة والمؤيدة لأفعالها، وفي حال الخلاف تستغل السلطة تعدد الهويات، وتتهم مواطنيها بعدم انتمائهم لها وتحت تهم شتى منها: الفرار من الخدمة العسكرية، أو الاشتراك في مؤامرات على الوطن كما يتهم "خضر قد" بالاشتراك في أحداث الانتفاضة الشعبانية التي تؤدي إلى مقتله. فعلى الرغم من أنه كان مسالما طوال حياته، ولم يفكر في الاشتراك بأية تنظيمات سياسية، غير أن السلطة هي التي تحدد الهويات التي تسقطها والهويات التي تمنحها. وتكشف لنا عودة "خضر قد" إلى الوطن، وبقاء "أوميد" فيه شعور الانتماء والإحساس بالهوية الوطنية وهو ما يؤدي بهما إلى الموت بتهمة الخيانة والتآمر ضد مصلحة الوطن.

وفي روايته "موت الاب" يوظف أحمد خلف المخطوط للتعبير عن مفهوم الهوية ونظرة الآخر المعادي إليها، ملتجئاً إلى التراث ليكسبه دلالة رمزية، فيتخذ الكاتب من مخطوط الكنز الذي يدفنه النعمان بن المنذر تحت قصره وفيه مدون تاريخ العرب وتراثهم، رمزاً للتراث العربي الذي كان مركزه العراق، مسلطاً الضوء على إشكالية العلاقة مع الاخر المعادي الذي ينظر إلى هذا البلد عبر منظار المطامع الاستعمارية، فالبلد نفسه الذي حافظ على تراث العرب قبل أكثر من خمسة عشر قرناً يواجه خيار الحفاظ على الإرث مرة أخرى، وهو يعاني ظروفاً وتحديات جدية بسبب هجمات القوى الإمبريالية. تعرض الرواية صورتي الماضي والحاضر عبر تقنية الكتاب المفقود، أو الكنز المفقود الذي يسعى الجميع للحصول عليه، إذ يشتري الراوي مجموعة كتب من سيدة تضطر لبيع مكتبتها ويجد بينها مخطوطة الكنز، ولأنه يضطر إلى العمل بمهنة بيع الكتب تُعرَض عليه فكرة بيع المخطوط إلى أشخاص متنفذين من خارج البلد. يضع هذا الموقف الراوي في حيرة تدفعه إلى نسيان الموضع الذي حفظ فيه المخطوط إلى أن يعثر عليه في أحد أدراج مكتبه في الجريدة، ومن ثم وعبر حبكات سردية يترك الراوي مصير المخطوط معلقاً من دون أن يؤلف فصول الرواية الأخرى، فمن جهة هو بحاجة إلى المال، وبيع المخطوط سيغير واقع أهله المضني جراء الحظر الاقتصادي المفروض على البلد، ومن جهة أخرى يعتز بالمخطوط كأي فرد يعتز بتراثه، غير أن رغبته بالحفاظ على المخطوط تنتصر في النهاية : ((**كنت موقنا أني صدمته حين اعلنت بنبرة لا حياد فيها عدم التفكير في بيع المخطوطة**))[69] سائلاً عن السبب الذي يقف وراء اهتمام الآخر بشراء تراثه: ((**هل الكتاب المفقود إشارة لضياع شيء معين؟ الكتاب أم مؤلفه؟ أم محتواه ما يبحث عنه الرجل الانيق؟ كيف لهم أن يصدقوا أني تركته في مكان ما، وربما سرقه أحد ما لا أعـــــرف أين أصبح الكتاب وما هو مصيره؟**))[70].

يكشف المقطع السابق من الرواية مشكلة النظرة إلى الآخر التي يثيرها المخطوط، فالرجل الأنيق يمكن أن يحيلنا على الجهات الأجنبية، وتساؤل الراوي حول الهدف المقصود يمثل النظرة التشكيكية التي ينظر العرب عبرها إلى الآخرين الذين في الغالب يمثلون المستعمر الذي يمتلك رغبة استحواذية على كنوز الشرق، ولأجل الاهتمام بالمسألة يجعل الراوي روايته ناقصة وغير مكتملة واضعاً احتمالات النهاية مفتوحة لإشراك القارئ في تحديد مصير المخطوط.

في رواية "حارس التبغ" لعلي بدر يتعرض الموسيقار اليهودي كمال مدحت الذي يعيش في ظل هويات متعددة إلى القتل نتيجة تمسكه بهويته الوطنية، فهو عراقي لم يؤثر فيه تعدد هوياته التي يكتسبها بسبب تهجيره من العراق مرتين، الأولى عند تهجير إليهود إلى فلسطين عام 1948، والأخرى عند تهجير ما يسمى بالتبعية الإيرانية إلى إيران عام 1980. ويتضح شعور الموسيقار بوطنيته عبر متابعة الحوار الذي أورده الراوي بين كمال ورئيس الجمعية الصهيونية السرية في طهران:

((- أنت موسيقي مهم ونحن نسفرك على اسرائيل..

- أروح لاجئ.. أصير منفي وأنا عندي بلد.. بلدي هو..

- ما بلدك هذا.. يجي يوم راح يقولون لك فيه أطلع من هنا. بلدك هناك.. اليوم أنا اقول لك هذا.. ولكن بعدين هم راح يقولون لك روح هناك..))[71].

ونتيجة ذلك يتمسك (كمال مدحت) بالبقاء في العراق ومقاومة فكرة الهوية اليهودية كما يوضح في إحدى رسائله إلى زوجته إذ يقول فيها: **((قبل أن أجد جواباً، أو أسأل أسئلة كنت رفضت، كنت أرفض تلقائياً كل شيء، أعاند بلا أسانيد عقلية، ودون حجّة إلا ذلك البرهان الأخرس العميق القادم من القلب))**[72]. ويدفعه هذا الشعور إلى البقاء في العراق في ظل الظروف المتأزمة التي يمر بها، غير أنه يُقتل على يد جماعات متطرفة. إن السرد الإطاري الذي يتحدث فيه الراوي عن نفسه وهويته المستلبة داخل المنفى مرتبط بالقسم الثاني من الرواية وهي حياة الموسيقار، فتعدد الهويات أو الاقنعة التي يُشار إليها تعبر عن ثنائية الانتماء والهوية داخل الوطن وخارجه.

كما تشير رواية "حارس التبغ" من استقراء خطابها، ومدلولها السردي إلى أن مسألة الصراع على الهوية، واستغلال التعددية؛ لإثارة النزاعات تعود إلى جذور صهيونية، إذ إننا نجد أن سبب تكليف الراوي بمتابعة حياة الموسيقار وأسباب مقتله كان بطلب من زوجة القتيل (فريدة روبن). وإذا فهمنا أن فريدة روبن هي أستاذة جامعية في اسرائيل، يمكن أن نفهم أنها تشير إلى المراكز الفكرية الصهيونية (اللولبي) التي تدير موضوع صراع الهويات. تحقق هذه المراكز أهدافها عبر التعاون مع قوى مهيمنة لأن الذي يتبنى موضوع السيدة (روبن) هي جهة أجنبية غربية وهي إشارة إلى الدول الاستعمارية المهيمنة التي تحاول أن تخوض في موضوع الهوية إرضاءً لنزعات صهيونية[73]. يُكلَّف بأداء هذه

المهمة صحفي عراقي يعيش خارج العراق ويتعرض لاستلاب حقه من قبيل الزج به في بلدان مضطربة سياسياً لغرض كتابة تقارير تسمى بأسماء صحفيين غربيين. يسمى مثل هذا الصحفي العراقي في الغرب (البلاك رايتر) Black Writer، فالإنسان لا يملك خارج بلده خيارات كثيرة لأنه، في الغالب، يهرب من الممارسات السلطوية داخل بلده وهي التي تقــوده إلى البحث عن الآخر، وعندما يكون الآخر مهيمناً فإنه يقوم باستغلاله. على أن هناك فرقاً في تبني فكرة تعدد الهويات بين الذي يفضل البقاء داخل بلده وبين الذي يهرب إلى خارجه يبينه الراوي المحقق بقوله: ((**هنالك اختلاف نوعي بين البلاك رايتر وحارس التبغ، فحارس التبغ كما هو في قصيدة بسوا يحتفظ الشخص الواحد بثلاث شخصيات، أو أكثر، بينما البلاك رايتر يعير وجوده إلى اسم آخر، في الغالب اسم غربي، ومن هنا من وجهة نظري يبرز ما يطلق عليه بالنصية الاستعمارية، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط والتي تقوم على محو وجود كائن كلياً وتركه خالياً**))[74].

يطرح علي بدر موضوع الهوية في رواية "مصابيح اورشليم". وعبر كتابات ادوارد سعيد والروايات الاسرائلية، يحاول بدر تأسيس سردٍ مضادٍ للسرد الذي يصنعه الاسرائيليون عن العرب والقدس. يصور هذا السرد العرب بأنهم ((**أمة متخلفة ولا تملك سوى الأفكار البدائية هذا هو صورة العربي في روايات الصهاينة**))[75] فيظهر تناقض السرديات وما يقف وراءها بقول الراوي: ((**يوم واحد له حكايتان مختلفتان، له سردان مختلفان– قال غرو سمان في التلفزيون– اسرائيل لها سردها الخاص بها والفلسطينيون لهم سردهم الخاص بهم**))[76]. فيحاول الراوي– المؤلف عبر كتابات ادوارد سعيد إبراز السرد المضاد وصولا إلى تكذيب السرديات الاسرائيلية: ((**نعم كان ادوارد سعيد وهو يزور القدس يشعر أن مفهوم الهوية موصول نحونا عبر عمليات سردية متعددة، وهو خطاب يطرح مفهوما احتوائيا وتضمينا لجماعة ما يدعي تشابهها واتساقها، ويطرح في الوقت ذاته مفاهيم متعددة لغيريتها واختلافها، حيث يتفوق التشابه على الغيرية الفردية، وتتفوق الغيرية الجماعية على كل تشابه واتساق بين الجماعات**))[77].

رابعا: التسنين المزدوج

وهناك خاصية تتعلق بتوظيف المخطوط ضمن اتجاهات ما بعد الحداثة لم نتحدث عنها بإسهاب بين الأنواع السابقة؛ لأنها يمكن أن تحضر ضمن الأنواع الثلاثة التي وقفنا عندها آنفاً، يطلق عليها أمبرتو إيكو (التسنين المزدوج)، ويعني به الجمع بين نظامين مختلفين داخل عمل واحد، كالجمع بين ما هو نخبوي وما هو شعبي، وهي سمة ركنت إليها ما بعد الحداثة بعد أن لمست تضاؤل تأثير الكتابة الراقية بعد الحرب العالمية الثانية؛ إذ انفصمت علاقة هذا النوع من الكتابة بالجمهور؛ لذا سعى المؤلفون إلى

محو الحدود و((نسف التمييز الأكثر قدما بين الثقافة الرفيعة وبين ما يسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية))[78].

لكن هناك من يذهب إلى أن هذه السمة التي يسميها بعض النقاد بـــ"التشفير المزدوج" سمة من سمات الحداثة[79]، غير انه من المؤكد وجود تمثل واسع بعد الحرب العالمية الثانية لهذا الاتجاه. ففي أمريكا انتشرت في الستينيات موسيقى البوب Pop الشعبية، وأدرك الفنانون أن قيمة العمل الفني تقتضي الاقتراب من العامة لذلك جاءت العلاقة متشابكة بين النخبوي والعادي، بين سردية النخبة وسردية الجماهير. ولم يقتصر إبراز هذه السمة على الأدب بل نجد أن شارل جونكس أول من تحدث عنها عبر مستويين للعمارة ما بعد الحداثية فهي ((تتوجه إلى المعماريين الآخرين وإلى نخبة مهتمة تدرك ما أمامها من خلال مدلولات معمارية خاصة، وتفعل ذلك وهي تتوجه أيضاً إلى جمهور عريض، إلى سكان المكان المنشغلين بأشياء أخرى كالراحة والبنايات والتقاليد وأنماط الحياة. إن البناء أو العمل الفني الما بعد حداثي يتوجه في الآن نفسه إلى أقلية نخبوية مستعملاً سنناً "راقية"، وإلى جمهور عريض يستعمل سننا شعبية))[80].

ومن أهم ما يميز التسنين المزدوج الاعتماد على أفكار(جيدة الانتشار). والمخطوط، برأي (إيكو)، يعد من هذا النوع، ذلك لأن الأدب الغربي تعرف على تقنية المخطوط بوصفه دالاً على سرد أدبي، لذلك أصبح مدخلاً يلتقطه القراء للتعرف على أدبية العمل. لكن تحديد الجيد المنتشر لا يعتمد على أساليب محددة بل يعتمد على تحولات الميول لدى القراء. يأخذ إيكو هذه التقنية ويعبئها، في روايته "اسم الوردة"، بمضامين تتحدث عن القروسطية، لأنه يعتقـــد بأن القرون الوسطى هي طفولتهم التي تجب العودة إليها باستمرار لكي يحتفظوا بذاكرتهم[81].

يتأسس ما ذكرناه على منظور الغرب في تقنية المخطوط، ولو انتقلنا إلى الرواية العربية سنجد أن القصص والروايات لم تشتغل على هذه التقنية الا مؤخرا، فعلى الرغم من أننا لا ننفي توظيف أنواع مختلفة من المخطوط في النتاجات المبكرة للرواية أو القصة من قبيل الرسائل واليوميات. ولعل بدايتها تظهر في رواية (جلال خالد)، إلا أننا نتحدث هنا عن فكرة أدبية متعارف عليها كمدخل لمعرفة نوع النص الذي تنتمي إليه القراءة، لذا فالمخطوط كان جيد الانتشار غربياً، في حين لم يكن معروفاً عربياً، ولم يكن، إذن، من الجيد المنتشر.

إذا عرفنا ذلك، فإننا نعلم أن ورود هذه التقنية إلى النتاج العربي كان عن طريق الاحتكاك بالنتاجات الغربية والاطلاع عليها سواءً بلغاتها الأصلية، أو بالترجمة، وقد ظهر أثر هذا التواصل في منتصف القرن الماضي لدى (جبرا ابراهيم جبرا) في روايته "صراخ في ليل طويل"، ولدى (فؤاد التكرلي) إلا أنه لم يلق الانتشار المطلوب. غير أن وصول روايات مثل "مائة عام من العزلة" و"اسم الوردة" وشيوع

قراءة هذه الاعمال عالمياً عرّف القارئ النخبوي تحديداً بتوظيف المخطوط، فالكاتب العربي يلاحق باهتمام الثيمات والتجارب الروائية الاجنبية ويراقب مدى نجاحها في اسواق النشر.

إذن فتقنية المخطوط نجحت في أعمالنا لأنها أولاً وصلت إلى كثير من القراء عبر النتاجات الاجنبية، وثانياً لأن المؤلفين حاولوا الاهتمام بمحتواها عبر املائها بمضامين تناسب ذوق القارئ العادي من قبيل التحدث عن العلاقات الاجتماعية، والحياة في الارياف والقرى، أو حتى الحديث عن مواضيع ميتافيزيقية وغرائبية.

فأسهمت المضامين الواسعة في توسيع نطاق التوظيف عربيا، حتى بات هناك نوع من التواصل بين النتاجات العالمية التي وظفت المخطوط والنتاجات العربية من قبيل روايتي "مائة عام من العزلة" و"سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي.

ولا نستغرب الاهتمام بمراعاة المضامين التي تحقق للنص الادبي قراءة رائجة لأن ((إحدى خصائص ما بعد الحداثة تكمن في اقتراح محكيات قادرة على شد جمهور عريض حتى وهو يستعمل مرجعيات عالمة وحلولا أسلوبية "راقية"))[82]. هذه العملية التوفيقية بين النوعية والكمية جعلت الكتّاب يهتمون بأنواع القراء الذين يكتبون لهم، فمن ناحية الجمهور تؤدي رغبة انتشار العمل إلى مراعاة الاذواق الشعبية في حين تهتم النوعية بالتوجه إلى جمهور نخبوي ونص يقاوم القراءة المتكررة[83].

ولعل أبرز تمثيل لهذه السمة تتمثل في رواية "سابع أيام الخلق" للركابي، إذ إلى جانب بنائها المعقد يأتي المضمون سلساً يتحدث عن تاريخ عشيرة وما يحدث فيها من قضايا اجتماعية وسياسية، وهي تظهر في الوقت نفسه ((شغف الروائي بالتراث ومحاولته التوفيق بين انماطه المتعددة وخلق رواية مبتكرة))[84].

ويطرح علي بدر في روايته "الفن، الجريمة، وقاموس بغداد" مشكلة مستويات القراءة، فقاموس بغداد كتابة نخبوية كتبها الفلاسفة والحكماء والعلماء من الخواجات، وما يتضمنه من معارف وعلوم لا يمكن أن تكون في متناول العامة، لذا فان الخواجات يكتبون نسختين من القاموس مراعين فيهما مستوى القارئ: ((**هذا القاموس ليس كتابا جامعا لفنون بغداد وقصة خلقها وأساطينها فقط، إنما هو فن مطلق لا يعتريه عيب أو نقص، أراده الخواجات أن يكون بنسختين: واحدة للعامة وأخرى للخاصة**))[85].

لقد منحت علاقة المخطوط بأنواع أدب ما بعد الحداثة الخصوصية التي يتفرد بها هذا المخطوط عن توظيفاته المبكرة في تاريخ الرواية. إن توظيف المخطوط شكل من أشكال التغييرات التي شهدتها السردية العربية الحديثة نظرا لما يمتلكه من قدرة للدلالة على الماضي وخطاباته. كما إنه يتيح إمكانية تعدد النصوص بفعل القدرة التأملية لتلك النصوص، ويبرز الخطاب المضاد. ويمكن استثماره لنفي مركزية بعض النصوص المهيمنة.

الخاتمة

تعود جذور توظيف المخطوط في السرد إلى القرنين السابع والثامن عشر من تاريخ السرد الغربي، لذا فالمخطوط فكرة غربية الأصل نشأت في الحضن الغربي، واستمدت مكوناتها وأسسها المعرفية من الأعمال الأدبية الغربية، وكان توظيفها في السابق معنياً بإبراز أدبية النص. لكن العودة إليه تستدعي النظر بأهم خصائص السرد الأدبي المعاصر، الذي يُدرس تحت مصطلح (ما بعد الحداثة) فقد هيمنت على مجموعة من كُتَّابها فكرة عدم قدرتهم على ابتداع أساليب جديدة، أو ابتكار وسائل لم تطرح سابقاً، لذلك حاولوا العودة إلى التقنيات الكلاسيكية وأساليبها، مضفين عليها من خصائص (ما بعد الحداثة) ما يسوِّغ إعادة توظيفها. هذه الازدواجية تحسب لصالح المخطوط وتكشف قدرته، عبر شكله ومفهومه، على استيعاب المتغيرات الفنية والأدبية والنقدية، لذا شكّل توظيفه تجريباً ناجحاً عمد إليه الكثير من الكُتّاب في السنوات الأخيرة؛ لإحداث نقلة نوعية في التقنية القصصية والروائية في السرد العراقي الحديث، مسهمين بانفتاحه على أدب ما بعد الحداثة إلى جانب تقنيات وأساليب أخرى منها ترك النهايات المفتوحة، والتلاعب بالحبكة، واللجوء إلى الحيل الورقية والحديث عن التجارب الذاتية، وعدم الاهتمام بتقدم حشدٍ من التبريرات للحدث.

وقد وجدوا في الشكل التراثي للمخطوط المُؤلَف من نواة وهوامش إمكانية لإبراز سمات أدب ما بعد الحداثة مثل: الاهتمام بالنصوص المهمشة والمنسية، كما كان المخطوط شكلاً ناجحاً لإبراز العلاقة مع الماضي، الذي سعت ما بعد الحداثة إلى إعادة الصلة به، بعد أن انقطع في ظل الحداثة، وكانت هذه العودة محملة بمعنيين؛ الأول التأكيد على عدم قدرة السرد الأدبي من الافلات من قبضة التاريخ وأثره، والثاني محاكمة التاريخ، وتسليط الضوء على تأرجح علاقته بالحقيقة عبر أدوات مثل السخرية والشك.

وقد أفاد كتّابنا من أساليب الكُتّاب الغربيين في توظيف المخطوط، ولاسيما كتَّاب أمريكا اللاتينية، لما تميزت به تجربتهم من تطوير تقنيات السرد القصصي وأساليبه، ومـــزاوجته بالواقع المحلي، والعودة إلى التراث، فجاء المخطوط ممثلاً في نتاجات كتّاب عراقيين عرفوا بوعيهم لأهمية تمثيل المخطوط في مسيرة السرد العراقي، ومنهم (عبد الخالق الركابي، وأحمد خلف، ولطفية الدليمي، وعلي بدر، وآخرون). فجاءت مضامين المخطوط راصدة للواقع العراقي، وتاريخه، لبيان المسكوت عنه عبر نشر المخطوط الذي وظِّفَ في بعض الاعمال قناعاً يحتمي خلفه الكاتب ويوجهه لرصد الممارسات السلبية داخل مجتمعه.

الهوامش :

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة (خطط).

(2) أساس البلاغة، فخر خوارزم أبي قاسم محمود بن عمر الزمخشري، ج1، دار صادر، بيروت، ط3، د.ت: مادة (خطّ).

(3) الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، د.ايمن فؤاد سيد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1997: 102.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979: 189. ينظر: معجـــم مصطلحات المخطوط العربي، احمد شوقي بنين ومصطفى طوبي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2003: 212

(5) المخطوط العربي وشيء من قضاياه د.عبد العزيز بن محمد المسفر، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية،الرياض، 1999: 67.

(6) - See : Oxford Advanced Learners Dictionary

(7) المخطوط، احمد شوقي بنين، http://moltaqa.librariannet.net، 2008/10/8.

(8) ينظر: المخطوط العربي وشيء من قضاياه: 67 وما بعدها.

(9) الكوديكولوجيا(codicoologia) هو علم دراسة كل اثر لا يرتبط بالنص الاساسي للكتاب الذي يكتبه المؤلف، اي انه يُعنى بدراسة العناصر المادية للكتاب المخطوط متمثلة بالورق، والحبر والمداد، والتذهيب، والتجليد، وايضا حجم الكراسة والترقيم والتعقيبات وغير ذلك، ينظر:الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات :2.

(10) أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات تحرير واختيار وليام فان اوكونور، ترجمة نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية، بغداد، 1980: 16.

(11) نزعة الحداثة في القصة العراقية، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984: 171- 172.

(12) ما وراء القصة، باتريشيا ووخ، ترجمة: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع1، 1998: 72.

(13) انماط الرواية العربية، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008 :140.

(14) معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف الزيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، 2002: 177.

(15) نحو نظرية للراوي التقريبي، روبن هول، ترجمة: سلمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد،السنة 12، ع2، 1992 :79

(16) م.ن:79

(17) ينظر: الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، سمر روحي الفيصل، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009: 43، 127، 203.

(18) ينظر:الرواية العربية: النشأة والتحول، د.محسن جاسم الموسوي، منشورات دار الاداب، بيروت،ط2، 1988: 219-228.

(19) ينظر: جماليات ما وراء القص: 157. وينظر: ما بعد الحداثة تجلياتها وانتقاداتها، اعداد وترجمة محمد سيبلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضـــــــاء، 2007 7-8.

(20) ينظر:جماليات ما وراء القص: 39، وينظر: ما بعد الحداثة، غاري ايلسوورث، ترجمة فضيلة يزل، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع1،2010 :185.

(21) ينظر: جماليات ما وراء القص: 161.

(22) اليات الكتابة السردية، امبرتو ايكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2009 : 127

(23) ينظر: اليات الكتابة السردية:64

(24) م.ن: 128

(25) جماليات ما وراء القص: 18-19

(26) ينظر: سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994 : 134.

(27) ينظر: مصابيح أورشليم علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2009.

(28) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985: 332

(29) ينظر: غسق الكراكي، سعد محمد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000:

(30) بابا سارتر علي بدر، المؤسسة العربة للدراسات والنشر، بيروت،2001: 242

(31) م.ن: 34-35.

(32)تيمور الحزين، احمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000:134

(33) ينظر:القصة، الرواية، المؤلف دراسة في الأنواع الأدبية المعاصرة،مجموعة باحثين، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 : 224.

(34) الرواية والتاريخ.. هوس المثقف العربي ونظام الموضة، علي بدر، جريدة الرياض، http://www.alriyauh.com،2010/10/7.

(35) التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة، د.مي محمود، http:// www.watanews.com 2010/11/25.

(36) جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة" ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2010 :116. وينظر: هايدن وايت، أو التاريخ بوصفه سردا مقاربة بناءة للتاريخانية، بول سوتر مايستر، ترجمة د.عادل الثامري، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد،ع3، 2009: 43-44.

(37) ينظر: جماليات ما وراء القص:102

(38) ينظر: قيمة السردية في تمثيل الواقع، هايدن وايت، ترجمة: رمضان مهلهل سدخان،مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع3، 2009 :68

(39) قصص ــ خورخي لويس بورخس – ت: محمد أبو العطا – المركز القومي للترجمة – القاهرة – 2008- ص81

(40) جماليات ما وراء القص: 47

(41) بابا سارتر:35

(42) مصابيح اورشليم:63

(43) ينظر: الرواية والتاريخ..هوس المثقف العربي ونظام الموضة، علي بدر، الرياض، http://www.alriyauh.com، 2010/10/7.

(44) ــ سداسيات بابل، خورخي لويس بورخس، ت: حسن ناصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2013، ص87.

(45) Narratology, Intoduction to the Theory of Narrative – Mieke Bal – University of Toronto Press – 3d- 2009- - P. 61-62.

(46) بابا سارتر:115

(47) ينظر: الرواية العربية المعاصرة والاخر، دراسات أدبية مقارنة، د.نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007 :142.

(48) ما بعد الحداثة تجلياتها وانتقاداتها :66.

(49) حارس التبغ ،علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008: 354

(50)التناص وما بعد الحداثة، اماني ابو رحمة، http://www.alrowaee.com،2011/8/20

(51) الاسلاف، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، المانيا، 2001.: 182

(52) الاسلاف : 259

(53) جماليات ما وراء القص :61.

(54) مصابيح اورشليم: 324 ينظر كذلك 181-183

(55) دليل الناقد الأدبي"إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 2000: 214.

(56) ينظر: اليات الكتابة السردية: 146-148.

(57) ماوراء الرواية في الرواية العراقية، حسن مجاد، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة جامعة القادسية، كلية التربية، العراق، 2009 : 134.

(58) من الجدير بالذكر ان هناك تماثلا بين البناء الشكلي لقصة "تيمور الحزين"، وقصة "هداية اهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة" لجمال الغيطاني، ينظر: أوراق شاب عاش منذ الف عام، جمال الغيطاني الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 60 ومابعدها.

(59) جماليات ماوراء القص:104

(60) ينظر: كانط ومثلث الحداثة دراسة للمشروع التنويري وصيرورته الفلسفية، د.علي حسين الجابري، مجلة المجمع العلمي، ج3، بغداد،2005: 228.

(61) أدب ما بعد الكولونيالية، د.سمير الخليل، http://www.alsabaah.com، 2011/8/24. ينظر: دليل الناقد الادبي:91-94.

(62) ما بعد الحداثة، تجلياتها وانتقاداتها: 66.

(63) التحديث والدمقرطة في العالم المسلم، شيرين ت. هنتر، ترجمة فالح السوداني، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع3، 2009: 200

(64) ينظر :المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ر.بورون. بوريكو، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007: 372-377.

(65) حارس التبغ لعلي بدر تنازع الهويات وهيمنة التاريخانية، عبد الغفار العطوي، http//www.azzaman.com، 2011/8/25.

(66) مصطلحات أدبية ما بعد الحداثة، www.annabaa.org، 2011/7/27.

(67) أوهام ما بعد الحداثة، تيري ايجلتون، ترجمة د. منسى سلام، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة،2000 :217

(68) خضر قد والعصر الزيتوني نصيف فلك، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، 2008: 51

(69)موت الاب، أحمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002 :144.

(70) موت الاب: 172.

(71) حارس التبغ:148.

(72) م.ن:150

(73) ينظر: حارس التبغ:150.

(74) م.ن:24.

(75) نقد الأدب الصهيوني دراسة أيدلولوجية ونقد لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز مع الترجمة الكاملة لرواية الحروب الصليبية، غالب هلسا، دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 1994: 52-53.

(76) مصابيح أورشليم: 211.

(77) م.ن: 317-318 وينظر: 322.

(78) ما بعد الحداثة: شبكة النبا المعلوماتية www.annabaa.org، بتاريخ 2011/7/27.

(79) ما بعد الحداثة تجلياتها وانتقاداتها:61. ويشير إلى هذه السمة الناقد عدنان المبارك ويدرجها تحت عنوان (الاصطفائية/ التوفيقية syncretism) ينظر: من متاهات رواية ما بعد الحداثة، عدنان المبارك، http://www.alrowaee.com، بتاريخ 2011/8/15.

(80) اليات الكتابة السردية: 129. وينظر: جماليات ما وراء القص:23 وينظر كذلك :161-162.

(81) ينظر: م.ن: 70

(82) آليات الكتابة السردية: 131.

(83) ينظر: دور الأديب الآن، سلطة مؤثرة أم رغبة عابرة: اثير محسن الهاشمي، جريدة الصباح، بغداد،ع2319، 2011/8/14.

(84) التداخل النصي في الرواية العربية، أماني حارث مالك الغانمي، كلية التربية، جامعة القادسية (رسالة ماجستير) 2002 :28.

(85) الجريمة، الفن، قاموس بغداد علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010: 32.

مراجع البحث

1.أدب ما بعد الكولونيالية، د.سمير الخليل، http://www.alsabaah.com، 2011/8/24.
2. أساس البلاغة، فخر خوارزم أبي قاسم محمود بن عمر الزمخشري، ج1، دار صادر، الاسلاف، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، المانيا، 2001.
3.بيروت، ط3، د.ت
4. أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات تحرير واختيار وليام فان اوكونور، ترجمة نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية، بغداد، 1980.
5. أنماط الرواية العربية، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008
6. أوهام ما بعد الحداثة، تيري ايجلتون، ترجمة د. منسى سلام، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة،2000
7. آليات الكتابة السردية، امبرتو ايكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2009.
8. بابا سارتر علي بدر، المؤسسة العرية للدراسات والنشر، بيروت،2001.
9. التحديث والدمقرطة في العالم المسلم، شيرين ت. هنتر، ترجمة فالح السوداني، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع3، 2009.
10. التداخل النصي في الرواية العربية، أماني حارث مالك الغانمي، كلية التربية، جامعة القادسية (رسالة ماجستير) 2002.
11. التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة، د.مي محمود، http:// www.watanews.com 2010/11/2.
12. التناص وما بعد الحداثة، اماني ابو رحمة، http://www.alrowaee.com،2011/8/20
13. تيمور الحزين، احمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
14. الجريمة، الفن، قاموس بغداد علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010
15. جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة" ترجمة آماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2010
16. حارس التبغ ،علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
17. حارس التبغ لعلي بدر تنازع الهويات وهيمنة التاريخانية، عبد الغفار العطوي، http//www.azzaman.com، 2011/8/25.
18. خضر قد والعصر الزيتوني نصيف فلك، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، 2008
19. دليل الناقد الأدبي"إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 2000.
20. دور الأديب الآن، سلطة مؤثرة أم رغبة عابرة: أثير محسن الهاشمي، جريدة الصباح، بغداد، ع2319، 2011/8/14.
21. الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، د.نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007.
22. الرواية العربية: النشأة والتحول، د.محسن جاسم الموسوي، منشورات دار الاداب، بيروت،ط2، 1988.
23. الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، سمر روحي الفيصل، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
24.الرواية والتاريخ.. هوس المثقف العربي ونظام الموضة، علي بدر، جريدة الرياض، http://www.alriyauh.com، 2010/10/7.

25. سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
26. سداسيات بابل، خورخي لويس بورخس، ت: حسن ناصر، دار الكتاب الجديد، 2013.
27. غسق الكراكي، سعد محمد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
28. القصة، الرواية، المؤلف دراسة في الأنواع الأدبية المعاصرة،مجموعة باحثين، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
29. قصص ــ خورخي لويس بورخس – ت: محمد أبو العطا – المركز القومي للترجمة – القاهرة – 2008– ص81
30. قيمة السردية في تمثيل الواقع، هايدن وايت، ترجمة: رمضان مهلهل سدخان،مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع3، 2009
31. الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، د.ايمن فؤاد سيد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1997.
32. كانط ومثلث الحداثة دراسة للمشروع التنويري وصيرورته الفلسفية، د.علي حسين الجابري، مجلة المجمع العلمي، ج3، بغداد،2005.
33. لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ابن منظور(630 – 711)هـ، ج9، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، القاهرة، د.ت
34. المخطوط، احمد شوقي بنين، http://moltaqa.librariannet.net، 2008/10/8.
35. المخطوط العربي وشيء من قضاياه د.عبد العزيز بن محمد المسفر، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية،الرياض، 1999
36. ما وراء الرواية في الرواية العراقية، حسن مجاد، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة جامعة القادسية، كلية التربية، العراق، 2009 .
37. ما وراء القصة، باتريشيا ووخ، ترجمة: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع1، 1998.
38. مصابيح أورشليم علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2009.
39. معجم المصطلحات الأدبية د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
40. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979
41. معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف الزيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.
42. المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ر.بورون. بوريكو، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط2، 2007.
43. موت الاب، أحمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
44. نحو نظرية للراوي التقريبي، روبن هول، ترجمة: سلمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع2، 1992.
45. نزعة الحداثة في القصة العراقية، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984.
46. نقد الأدب الصهيوني دراسة أيدلولوجية ونقد لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز مع الترجمة الكاملة لرواية الحروب الصليبية، غالب هلسا، دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 1994.
47. Oxford Advanced Learners Dictionary
48. Narratology/ Intoduction to the Theory of Narrative – Mieke Bal– University of Toronto Press – 3d- 2009.