جامعــة القادسـية/كلـية الآداب
قسم اللغة العربية

الوثيقة والتخيُّل التاريخي في روايات علي بدر

رسالة تقدَّمت بها الطالبة

رنـــا فرمـان محمـــد الربيعي

إلى مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية
وهي جزء من متطلَّبات نيل شهادة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها
بإشراف

الدكتورة ناهضــة ســتار عبيـــد

٢٠١٤ م – ١٤٣٥ هـ

المحتويــات

الموضــوع	رقم الصفحة
المقدمة	**أ – ج**
التمهيد **مقاربات مصطلحية (الوثيقة التاريخية والتخيُّل التاريخي)**	١–٢٥
الفصل الأول : المصطلحات ذات العلاقة الرواية التاريخية – ما بعد الحداثة – الميتاقص التاريخي : (الميتاقص ، الميتاقص التاريخي) – قراءة في المتن .	٢٦–٥٩
الفصل الثاني : الوثائق التقليدية المخطوطات – المذكرات التاريخية – التماثيل والآثار والنُصُب – اللوحات – الخرائط – التقارير – الكتب – الرسائل التاريخية – الصور التاريخية – الصُحُف والمجلاَّت .	٦٠–١١٤
الفصل الثالث : الوثائق الجديدة المذكرات الشخصية – الرسائل الشخصية – الصور الشخصية – اللقاءات والبرامج التلفزيونية والإذاعية – التسجيل الصوتي – اللافتات والإعلانات – الأضرحة (الآثار الشخصية) .	١١٥–١٦٠
الفصل الرابع : البُعد الفنِّي وتقنيات القص - البعد الفنِّي وتقنيات القص للوثائق التقليدية (الفصل الثاني) . - البعد الفنِّي وتقنيات القص للوثائق الجديدة (الفصل الثالث) .	١٦١–١٨٥
الخاتمة	١٨٦–١٨٧
ملحق بيبلوغرافي	١٨٨–١٩١
المصادر والمراجع	١٩٢–٢٠٢
الخلاصة باللغة الإنكليزية	**A**

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين . . . . .

لقد اتجهت أنظار النقَّاد والباحثين نحو موضوع الرواية والتاريخ ونمط العلاقة بينهما ، فبعد أن كانت علاقة قائمة على استلهام الرواية للمقولات التاريخية بوصفها مسلَّمة يُضمِّنُها الروائي في خطابه السردي دون الدخول إلى عمقها ، لما لها من هيمنة على المنظومة الفكرية السائدة ، قد شهدت هذه العلاقة تحوُّلاً أساسياً ، انطلاقاً من مفهوم ارتباط التاريخ بالقوة أي السلطة المنتجة له ، وتزامناً مع خطاب بعد الحداثة المتمثِّل برفض اليقينيات والقول بنسبيَّة الحقائق ، فأصبح التاريخي موضع انتهاك التخييلي ، إذ يجمع الروائي المادة التاريخية والوثائق في سرد روائي ، مُسبِغاً البُعد الفنِّي على الزمن التاريخي ، ومُبعداً إيَّاه عن التاريخ ، فتظهر رواية بإطار تاريخي أو رواية تخيُّل تاريخي ، لا تتَّفِق بالضرورة مع مقولات التاريخي وهو ما أراده الروائي علي بدر في جعل مجمل نصوصه الروائية خطاباً مضاداً للتاريخ ، وقد استعمل الوثائق التاريخية – على تنوُّعِها– على وفق المنهج السردي الذي قد يتماهى فيه مع التاريخي ومن ثمَّ مفارقته ، فتنطلق فرضيَّة البحث من كثافة الحضور الوثائقي في روايات علي بدر إلى جانب التخيُّل التاريخي ، وتناول البُعْد التأويلي لهذه الوثائق في النص ، فضلاً عن كيفيَّة توظيف الوثيقة التاريخية في نصوصه الروائية .

ولابد من الإشارة إلى أنَّه على الرغم من وفرة ما كُتِبَ عن علاقة الرواية بالتاريخ بصورة عامة سواء على المستوى التنظيري أم التطبيقي ، فإنَّ ما يتعلَّق بموضوع البحث أي تحديداً الوثيقة التاريخية في النص الروائي لم يتسنَّ لها تسليط الضوء المباشر من الدارسين ، ولم تظهر بوصفها موضوعة مستقلة في دراسة معيَّنة ، إلاَّ ما ندر العثور عليه من دراسات مقتضبة وقليلة ، وقد وقع الاختيار على روايات علي بدر لِمَا تنطوي عليه من وفرة وثائقية قام الروائي بتوظيفها في نصوصه شجَّعتْ الباحثة على أن تكون هي نموذج الدراسة ، فشملتْ كل الروايات التي شكَّلَتْ نتاجه الروائي بدءاً من عام ٢٠٠١ حيث صدور أوَّل رواية : (بابا سارتر) ومروراً برواية (شتاء العائلة ٢٠٠٢) و(الطريق إلى تل المطران ٢٠٠٣) و(صخب ونساء وكاتب مغمور ٢٠٠٤) و(الوليمة العارية ٢٠٠٥) و(مصابيح أورشليم ٢٠٠٦) و(الركض وراء الذئاب ٢٠٠٧) و(حارس التبغ ٢٠٠٨) و(ملوك الرمال ٢٠٠٩) و(الجريمة الفن وقاموس بغداد ٢٠١٠) وأخيراً (أساتذة الوهم ٢٠١١) .

وقد قام البحث على تمهيد وأربعة فصول ثمَّ خاتمة انطوت على أهم ما يمكن قطافه من ثمار البحث ، فكان التمهيد مقاربات لمصطلحات العنوان وكل ما تعلَّق بهما من مفاهيم وتحوُّلات شكلَّت مهاداً نظرياً لما ستقوم عليه الفصول التطبيقية (الثاني / الثالث / الرابع) اللاحقة ، حيث ارتأينا أن

يتناول (الفصل الأول) بالتنظير المصطلحات ذات العلاقة بموضوعة الوثيقة وكيفية توظيفها ، وما طرأ عليها من تغيُّرات من حيث الرؤية ومن ثمَّ التعامل معها كونها نابعة من صلب علاقة الرواية بالتاريخ ، وذلك من إلقاء نظرة على مسار الرواية التاريخية وما شهدته من تحوُّلات ، ثم الحديث عن فكر بعد الحداثة بصورة عامة ومن ثمَّ أبرز تقنيات القص فيه حيث تمثَّل تقنيات الميتاقص إفرازات نثر ما بعد الحداثة ، ثم الحديث عن تقنية الميتاقص التاريخي بوصفها العلاقة الجديدة للرواية مع التاريخ ذلك المصطلح الذي أوجب الحديث عن تقنية الميتاقص أولاً بوصفه المصطلح الأساس والسابق في التسمية ، ثم ختمت الفصل بتقديم قراءة في المتن والتي شملت الحديث عن أسلوب كتابة علي بدر واستعماله للوثيقة في النص ومن ثمَّ نبذة مختصرة عن كل من رواياته . أما الفصل (الثاني / والثالث) فيمثِّلان كلاهما دراسة تطبيقية للبُعد التأويلي الذي أراده علي بدر من توظيف الوثيقة في نصوصه كون معظمها وظِّفَ على وفق تقنية الميتاقص التاريخي بوصفها تقنية النثر بعد الحداثي التي يسعى من خلالها الروائي إلى نقض المعنى المقصود للخطاب التاريخي حول الحدث الماضي ، ممَّا يضع أمامنا إشارات نحو معانٍ أخرى يقصدها الروائي هي في نفس الوقت قادرة على أن تُحَفِّز ذهن القارئ نحو إدراكها ، وتكشف عن الطاقة التخييلية التي انطوى عليها النص خلال توظيفه للوثيقة ، والتي حتَّمتْ على الباحثة اللجوء إلى بعض كتب التاريخ كما حدث ذلك في التمهيد لدى تتبُّع مصطلح الوثيقة وما شهده من مراحل مختلفة تِبَاعاً لِمَا شهدَهُ حقل التاريخ من انتقال من مرحلة التاريخ التقليدي إلى مرحلة التاريخ الجديد، ممَّا حدا بنا إلى تقسيم الفصلين التطبيقيين الثاني والثالث على وفق أنواع الوثائق المستعملة ، وما شهده حقل الوثيقة من تطوّر واتساع خلال مراحل انتقاله ، فتناولنا في الفصل الثاني الوثائق التقليدية ، وفي الفصل الثالث الوثائق الجديدة ، أمَّا (الفصل الرابع) فقد اختصَّ بالحديث عن البعد الفنيِّ وتقنيات القص في توظيف الوثيقة ودمجها – حيث يتقاطع التخييلي مع الوثائقي – في النص.

ويمكن القول إنَّ من أهم الصعوبات التي واجهت الدراسة على وفق المنهج الذي سرنا عليه هو اشتغالها ضمن حقلين ، إذ لم تقتصر على حقلها الأساس أي الأدب ، إنَّما تجاوزت ذلك نحو حقل التاريخ الذي قادنا بدوره نحو آفاق واسعة في البحث ليتسنى لي الاعتراف من خلال ذلك بغزير الفائدة العلمية التي حصلت عليها ، فضلاً عن إنَّه منهج لم أجد له سابقاً للاستضاءة والاهتداء فكان أن تطلَّب مني جهداً وحذراً كبيرين في العمل على إنجازه بالصورة اللائقة .. لذا يتوجَّب عليَّ أوَّلاً وأخيراً التوجُّه بجزيل الشكر والامتنان لأستاذتي الفاضلة ، الأستاذة الدكتورة (ناهضة ستار عبيد) التي لم تبخل عليَّ بالوقت والجهد والنصح والمتابعة والتشجيع الذي طالما دفعني لما تراه لائقاً ... شكراً لها ودامت لنا ....

وأخيراً .. أتمنى من الله أن أكون قد وفِّقت فيما سعيت إليه .....

رنـــا فرمان محمد

تشرين الأول ٢٠١٣

تـوطئة

إنَّ الحديث عن الوثيقة التاريخية في الرواية ، والبحث في كيفية توظيفها في النص ، يقودنا للخوض في بعض المفردات ذات العلاقة بالنص الذي يتوفَّر على الوثيقة ، إذ يكون الإطار التاريخي حاضراً سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة ، وكذلك تقنيَّات التوظيف ، والفكر الذي تنطلق منه هذه التقنيَّات . فحضور الوثيقة التاريخية في النص أصبح الواعز الذي ينشر أبعاداً تاريخية فيه ، ممَّا دفعنا للحديث عن هذا النوع من الرواية تحديداً ، وإلقاء الضوء على جوانب من معالمه ، ونشأته ومراحل تطوُّره ، فضلاً عن رؤى التاريخ الجديد وما رافقها من اتساع وشمولية في مفهوم الوثيقة ، يُمكِّننا من القول إنَّ مفاهيم ما بعد الحداثة ورؤاها فيما يتعلَّق بمفهوم الحقيقة تحديداً كان لها الأثر الفاعل في التغيُّر الذي طرأ على علاقة الرواية بالتاريخ ، ونظرة الروائي لحقائق التاريخ ومن ثَمَّ التعامل مع الوثائق حيث تظهر فاعلية التخييل ، فالمُتخيَّل الناشئ عن علاقة فاعلة مع حَدَثٍ ما ، قادر على إخراج ذلك الحدث من جموده ، فهو لايجد في الحقائق التاريخية حقائقاً مطلقة أو مسلَّمات لا يمكن المساس بها ، لأنَّ (المتخيَّل الذي ينبني على صلب هذه الحقيقة، يختبرها ، ويخترقها ، ويشظِّيها ، ولايُعيد بالضرورة إنتاجها) [1] فكان أن برزت تقانات القص بعد الحداثية ضمن لعبة المتخيَّل السردي هذه ، والتي قادتنا للحديث عن أبرزها وهي تقنية ماوراء القص التاريخي التي ميَّزتها ليندا هيتشيون عن تقنية ماوراء القص .

الرواية التاريخية

إنَّ الحديث عن الرواية التاريخية فيه من الاستفزازية ما يُحفِّز ذهن الباحث حول كثير من التساؤلات التي طرحها الدارسون حول علاقة الرواية بالتاريخ ، ومن ثَمَّ حذر الروائي في التعامل معه، الأمر الذي دفع إلى ظهور التساؤلات التي تتحدَّث عن أمانة الرواية للمصدر الأصل أي التاريخ ولو تأملنا العلاقة الجوهرية نجدها علاقة ثلاثية الأطراف ، قائمة على فاعلية العنصر الإنساني بينهما الذي يمثل ديناميّة التعاطي لكل من الرواية والتاريخ ، بوصفه موضوعة كلٍّ منهما ومن ثَمَّ فإنَّ كليهما يسهم إسهاماً معرفياً وثقافياً في مسيرة الإنسانية أو يمكن أن نقول أنها أشبه بعلاقة المنفعة فكل له حق العطاء وكل له حق الأخذ .

والرواية على وفق خاصيَّتها السردية الحكائية التي أهَّلتها لاتخاذ مكانة قريبة من نفس المتلقي فإنَّ تلك المكانة أخذت بالتبلور والاتساع ليس فقط بمميزاتها التي تناغم النفوس ، إنَّما لأنَّها جنس أدبي جرئ أيضاً لا تمنعه الحدود من اقتحام التاريخ والبحث وراء حقائقه ومسلَّماته ، فتنادي بصوت من سكت فيه وتقول ما لم يقله فنجدها بحث في البعيد والمنسي ، تبحث بين طيَّات الزمان بما يفيدها في بناء رؤاها الاستشرافية ، التي تحاول عبرها إضاءة الحاضر واستبصار المستقبل ، وبحثها عن الماضي يشي بأنَّها رواية الحاضر والمستقبل، فيكون نزوعها نحو الماضي أو التاريخ ليس حنيناً ولا شغفاً بقدر ما هو اهتمام بالحاضر الذي يمثِّل إمتداد ذلك الماضي ومن ثَمَّ ماضياً لمستقبل آتٍ ، ومن هنا يمكن أن نفهم وصف إمبرتو إيكو للسؤال الذي كثيراً ما يواجهه حول أن يكون سرد أحداث

---

[1] الرواية والتاريخ / مجموعة باحثين – تحرير وتقديم : د.عبدالله إبراهيم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر (ط١) ٢٠٠٦ : ١٧ .

الماضي هروباً من الحاضر ؟ بأنَّه من الأسئلة الأكثر تفاهة[٢]. فالروائي الذي يستثيره التاريخ نحو كتابة رواية تاريخية ، إنَّما هو في ذلك يبحث عن الماضي الكامن في رؤية المؤرِّخ له ، فالماضي هو من استثار المؤرخ والروائي في نفس الوقت ، فيكون عمل كل منهما يُشكِّل كيفيات معرفيَّة من أجل تشخيص الحاضر، وإذا كان المؤرخ مقيَّداً بوثائقه وآلياته المنهجية فإنَّ الرواية تكتسب حرية أكبر بفاعليتها التخييلية ، كذلك فإنَّ الروائي قد يجد في التاريخ ما لا يحيل على ما هو عليه الحاضر أو أنَّه لا يكشف عمَّا يحيل إلى ذلك الحاضر فيستدعي آلياته التخيلية ويدفعه في ذلك حاضره نحو تفحُّص ماضيه وتقليب صفحات تشدُّهُ نحوها خيوط المصير أي يفزع من حاضره نحو ماضيه علَّه يكتشف أسباب وعلل يقيم عليها رؤاه الذاتيَّة ، لذلك يمكن أن نشير إلى الطاقة الإخصابَّية التي تنطوي عليها الرواية عامة والإمكانيات الثقافية المؤثرة التي دفعت بالرواية إلى اتخاذ منبر سيادة بين فنون الأدب الأخرى .

ممَّا حدا بالنقاد إلى القول بأنَّ الرواية قد سلبتْ (الشعر أدواته وتسلَّحت بسلاحه وسرقتْ متلقِّيه ورواده على حدٍّ سواء)[٣] على الرغم من سيرها الوئيد في بداية نشأتها إلَّا إنَّها استطاعت بلورة تقنياتها وأفكارها ومن ثمَّ جذب الأنظار لها سواء على مستوى التلقي أو الدراسة ، في خلال توظيفها طاقات كثير من العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ وحتى السياسة ، فهي الفن الباحث في الحياة ، والمستمد عناصر خياله من الواقع ، ممَّا يحيل إلى إنَّ فن الرواية عامةً يمتلك طابعاً تاريخياً بوصفه يجد كينونته في بحثه الحثيث في الذات الإنسانية وكل ما يتعلَّق بها عبر الأزمان والعصور . فنجد بعض الدارسين يركز على طبيعة الفن الروائي القائم على تصوير الواقع المعيش بأسلوب فني تخيُّلي ، ممَّا أسبغ على الرواية طابعاً تاريخياً بحسب الناقد "غراهام هو" الذي يجد الرواية بمعناها العام تاريخية لارتباطها بالواقع وتصويره[٤]. وبعضهم يجد ذلك يمثِّل (حقيقة من الحقائق الأدبية مفادها إنَّ الرواية أيَّة رواية محكومة بالماضي)[٥] فلا غرابة إزاء ذلك من انفتاح الرواية على التاريخ أو إنَّها تنهض في إبداعها عوداً إلى الماضي .

تعريف ونشأة الرواية التاريخية :

لقد ورد تعريف الرواية التاريخية في معجم المصطلحات الأدبية بأنَّها (سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية ، تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي)[٦] وهذا البعد المعرفي هو ما يؤكد الدور الثقافي للرواية الذي يتجلَّى في خلال تفعيل أحداث الماضي ، ومن ثمَّ خلق خيوط الصلة

---

[٢] ينظر: آليات الكتابة السردية / إمبرتو إيكو ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع –اللاذقية / سوريا (ط١) ٢٠٠٩ : ٧٠ .

[٣] الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية / د.نضال الشمالي ، عالم الكتب الحديث / الأردن (ط١) ٢٠٠٦ : ١٠٨ .

[٤] ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة/ د.محمد رياض وتّار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٢ : ١٠٣ .

[٥] الرواية التاريخية بين الحقيقة والتخييل / د.سمر روحي الفيصل ، مجلة الرافد – ع/١٦٠ ديسمبر١٤٣٢هـ .

[٦] معجم المصطلحات الأدبية / سعيد علوش : ١٠٣ .

بينها وبين الحاضر، وهي لا تكتفي بالأحداث وإنَّما (تتخذ أبطالها من بين الأشخاص التاريخيين)[٧] حيث يعمد الروائي للبحث في مكنونات الشخوص فيفترض مونولوجاً داخلياً لأحاسيسها ويصوِّب جهده نحو فهم الدوافع التي تُحدد خياراتها ، وهو في ذلك يستمد خبرات الصياغة من معارف العلوم الإنسانية الأخرى ، فيجمع الروائي بين الكائن من التاريخ وبين الممكن الذي يظهر في خلال طاقة التوليد الروائي للأحداث ، فتبدو من هنا سعة إمكانية الأدب مقارنة بالتاريخ وكما يراه فورستر على وفق ميثاق الحرية الكاملة التي يمتلكها الروائي ، التي تكفل له النظر لما وراء الحدث أو ما وراء التجربة الخصوصية للشخصية ، أي إنَّ مجال الخيال المفتوح للروائي هو مغلق نوعاً ما على وفق المنطق العلمي الذي يتحدد فيه موقع المؤرخ ، مما يحيل إلى إنَّ الروائي التاريخي إذا كان واعياً بأدواته على مستوى دراسته للحدث والحقبة والشخصية وملمَّاً بموضوعاته فإنَّ عمله سيكون أقرب للصدق منه إلى عمل المؤرخ .[٨]

وقد عرَّف لوكاش الرواية التاريخية – آخذاً بنظره روايات والتر سكوت – التي تخلق علاقة مع الحاضر ليس على أساس التلميح إلى أحداث معاصرة ، إنَّما جلب الماضي للحاضر بوصفه التاريخ السابق له ، بأنَّها (رواية تاريخية حقيقية أي رواية تُقرِّب الماضي إلينا وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي، وبدون علاقة بالحاضر محسوسة ، فإنَّ تصوير التاريخ مستحيل)[٩] ومن هذه الإشارة يعرض لنا لوكاش فاعلية الرواية التاريخية ، ألا وهي تقريب الماضي إلينا من أجل خلق علاقة محسوسة بينه وبين الحاضر . فهو يرى أنَّ ما يهم في الرواية التاريخية هو ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى إنَّما الإيقاظ الشعري للشخوص الذين برزوا في تلك الأحداث ، أي إنَّ ما يهم في الرواية التاريخية أن تجعلنا نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي دفعتهم وأدَّتْ بهم إلى أن يفكِّروا ويشعروا ويتصرَّفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي[١٠]. إذ إنَّها في أول ظهورها نبعت من إحساس الإنسان بماضيه ، وقدراته على صنع ذلك الماضي ، فالرواية عامة كانت قبل عصر التنوير الأوربي مسرحاً لكثير من الأفكار الغيبية واللاعقلانية والميثولوجيا ، فقد كانت تلك المرحلة – أي مرحلة العصور الوسطى – أقرب إلى أن تكون فقيرة من الناحية العلمية والفكرية ، رغم تنوعات ذلك المستوى خلال المدة الزمنية التي امتدت فيها هذه العصور، فمنها ما يسمى بالعصور الوسطى البعيدة ، التي كانت أشد ظلاميةً على الصعيد الفكري ، إذ استمرت من القرن الخامس حتى القرن العاشر أو الحادي عشر ، والمرحلة الأخرى هي مرحلة العصور الوسطى القريبة التي بدأت منذ القرن الثاني عشر حتى عصر النهضة الأوربية أي القرن السادس عشر ، إلا إن الطابع العام لتلك الحقبة هي السمة (اللاعقلانية) ، فقد اتصفت عقلية القرون الوسطى بسيادة العقيدة اللاهوتية المسيحية ، وإن كانت المرحلة لا تخلو من كبار المفكرين والفلاسفة إلاَّ إنَّ فلسفتهم أيضاً مُسخَّرة لخدمة الكنيسة ، وكانت صفة الخوف غالبة على إنسان تلك العصور ، إذ إنَّ هاجس خطيئة الإنسان الأوَّل تراوده ، ما يضفي عليه طابع التشاؤمية والقلق نوعاً ما ، فكان الزهد بالحياة ، وانتظار الآخرة قد أسهم في خلق صفة الكسل وقلَّة المهارات الفنية والتقنية ، فقد هيمنت على عقلية تلك الحقبة النزعة الخيالية والميل لتصديق كل ما هو بعيد عن الواقع وكل ما يتعلَّق بالمعجزات

---

[٧] المذاهب الأدبية لدى الغرب / عبد الرزاق الأصفر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩ : ٧٢ .

[٨] ينظر: الرواية والتاريخ – سلطان الحكاية وحكاية السلطان/ د.عبد السلام أقلمون ، دار الكتاب الجديد المتحدة –بيروت (ط١) ٢٠١٠ :١١٤–١١٥ .

[٩] الرواية التاريخية / جورج لوكاش ، تر: د.صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت (د.ط) ١٩٧٨ : ٦٣ .

[١٠] ينظر: المصدر نفسه : ٤٦ .

والخوارق التي غالباً ما تصنعها عقولهم لإجل الانبهار بها وتصديقها إذ إنَّ (الوعي التاريخي أو الواقعي المحسوس كان ضامراً لديهم ، فإنَّ الوعي الأسطوري أو الرمزي كان يتغلَّب عليه إلى حدٍّ كبير)[١١] إلَّا إنَّه وبعد عصر التنوير الأوربي بما رافقه من أفكار ومُتبينات أطاحت بالفكر اللاهوتي والكنسي ، ومجئ مفاهيم جديدة عن مركزية الذات ، والعقلانية الإنسانية ، والرؤى التجريبية للعلم ، والابتعاد عن سطوة الكنيسة، إذ (يعتبر عصر التنوير عصر انتصار الفكر الاجتماعي والفلسفي التنويري الحر، الذي مهَّد الطريق لقيام الثورة الفرنسية وإعلان لائحة حقوق الإنسان وترسيخ قيم الطبقة الوسطى فكراً وسلوكاً وسياسةً)[١٢]، فقد أصبح لأول مَّرةٍ الإنسان العادي هو بطل الرواية وليس الأبطال الملحميين أو الخارقين ، ذلك بتأثير أفكار مفكري ذلك العصر ومن أبرزهم ديكارت ، الذي يعد الطبقية نظاماً من القوانين القابلة لسيطرة الإنسان ، فأحدثت آراؤه (ثورة في الفلسفة الحديثة في تطويره المنهج العلمي الجديد وتصديه للكون بوصفه آلة محكومة بقوانين الطبيعة الميكانيكية ، والتي أبعدته تماماً من الأسطورية والرمزية والغرائبية)[١٣] وممن جاء من بعده أمثال لايبتنز وديفيد هيوم وغيرهم .

كل هذه المفاهيم والتحوّلات الفكرية ، منحت الإنسان موقع الفاعلية في حركة الحياة ، فضلاً عن إنَّ للتغيُّرات السياسية والاجتماعية التي رافقت الثورة الفرنسية وما بعدها قد منحت لهذا الإنسان الثقة بنفسه بعدِّ كينونته هو وليس الأبطال الملحميين أو الرموز الميثولوجيين ، بوصفه القادر على التأثير في مسيرته ، وإذا كان انبثاق الرواية الحداثية في أوربا قد رافق فلسفياً أفكار الحداثة ومُتبيناتها العقلية ، فإنَّه جاء تساوقاً لفكر البرجوازية المدينية قائدة التغيير ، والتي قامت على أساس الطبقة الوسطى التي نشأت على أنقاض الإقطاع ، مُقيمةً نظامها الرأسمالي الديني على أساس الحرية الاقتصادية ، والسياسية ، لتكتمل حلقة النظام الأوربي – فلسفياً واقتصادياً – لتنبثق الرواية عن هذين المحورين ، وإذا كانت الرواية الحديثة قد نشأت بعد عصر الأنوار وبتأثير منه ، فإنَّ علاقة الرواية بالتاريخ قد تبلورت في تلك الأجواء أيضاً فكان علاقة الرواية بالتاريخ هي قصة الرواية الحديثة نفسها، لذلك أشار لوكاش إلى إنَّ الرواية التاريخية نشأت (في مطلع القرن التاسع عشر وذلك من زمن انهيار نابليون)[١٤] إذ إنَّ إحساس الفرد الأوروبي بالتاريخ – وقد انطبع ذلك روائياً فيما بعد – كان بتأثير مباشر من الثورة الفرنسية وما رافق تلك الثورة من حروب اجتاحت وزلزلت ثوابتها فقد (كانت الثورة الفرنسية والحروب الثورية ونهوض وسقوط نابليون هي التي جعلت التاريخ لأوَّلِ مرَّةٍ تجربة جماهيرية)[١٥] بمعنى أنَّ الفرد أخذ يشعر إنَّ له دوراً في صناعة التاريخ – وإن كان ضئيلاً – إذ كانت الأنظمة الاستبدادية قبلها تمارس فعل التغيير والتأثير نيابة عن الشعوب الأوربية أي إنَّها تُصادر حرّياتها ، فقد كانت حروب تلك الأنظمة تشن بواسطة جيوش محترفة بمعزل عن السكان المدنيين ، وعلى النقيض من ذلك ما طرأ من تغيير مع الثورة الفرنسية والحروب النابليونية حيث تحوَّل الجيش من أفراد محترفين للقتال لقاء أجور يدفعها الملك ، إلى جيش ينبثق من الجماهير ليحقق لها مطاليبها ، إذ إنَّ وعي الشعب بواقعه هو من صنع ما يسمى بالجيوش الجماهيرية وبمعنى آخر إنَّها ناتجة من وعي الشعب بمعنى الحرب وأهدافها وذلك أتاح للناس استيعاب وجودهم (وليروا في التاريخ شيئاً يؤثِّر بعمق في حياتهم اليومية ويُعينهم على نحو مباشر

---

[١١] مدخل إلى التنوير الأوربي / هاشم صالح ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٥ : ١٩ .

[١٢] النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري ، دار الساقي – بيروت (ط١) ٢٠١٢ : ٥٩ .

[١٣] المصدر نفسه : ٥٧ .

[١٤] الرواية التاريخية / جورج لوكاش : ١١ .

[١٥] المصدر نفسه : ١٧ .

)[١٦] وبذلك أصبحت علاقة الإنسان بالتاريخ أكثر عمقاً وأكثر فاعلية ، وإنَّ إحساس الإنسان بأهمية التاريخ هو الذي يدفعه نحو الاهتمام بماضيه لينسج معه علاقة تواصلية تجعل انعكاسات الماضي حافزاً لنمو الحاضر . لذا نجد د.فيصل دراج يشير إلى إنَّه كان لوعي إنسان تلك المرحلة جرَّاء الحروب وثورات النهضة الصناعية أثراً في خلق علامة مغايرة للإنسان مع الزمن أي زمن الإنسان المُنتج الذي أصبحت الصناعة مرآته ، فصدر عن هذا التحوُّل (الإنسان التاريخي الذي استولد من عملهِ أسباب ارتقائهِ)[١٧] .

ومن ثمَّ فقد انعكس الأمر على علاقة الرواية مع التاريخ ، وهو أمر يختلف عمَّا سبقه في الروايات التاريخية في القرنين السابع والثامن عشر التي لم تكترث للزمن ونظرت إلى التاريخ بصورة تجريدية ، فهي لا تعد تاريخية حسب مفهوم لوكاش – المحدد بروايات والتر سكوت- ذلك لأنَّها تاريخية فيما يتعلَّق بالاختيار الخارجي للموضوع والأزياء ، لكن سايكولوجية الشخوص وسلوكها العام ينتمي لزمن الكاتب ، وبحسب لوكاش إنَّ روائيي تلك المرحلة رغم إدراكهم سمات عالمهم إلَّا إنَّهم لم يُركِّزوا على صفات عصرهم الخاصة من الناحية التاريخية ، أمَّا والتر سكوت الذي عدَّ روايته " ويفرلي " عام ١٨١٤ تمثِّل البداية الحقيقية للرواية التاريخية ذلك لأنَّه اتخذ سبيلاً مغايراً في التعامل مع الماضي عن سابقيه ، فهو مدرك للعلاقة العضوية بين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والزمان أو المكان إذ إنَّه لا يتحدث عن الحاضر وإنَّما يصوِّر صراعات التاريخ بشخصيات ذات سلوك مشابه للاتجاهات الاجتماعية وقوى التاريخ ، إذ (تكمن عظمة سكوت في قدرته على إعطاء الأنماط التاريخية – الاجتماعية تجسيداً إنسانياً حيَّاً ، ولم تكن الظروف الإنسانية المألوفة التي تصبح فيها الاتجاهات التاريخية العظيمة ملموسة ، قد صوِّرت من قبل بمثل هذه الدرجة الفائقة من الروعة والصراحة والإبداع)[١٨] .

وإذا كان الظهور الحقيقي للرواية التاريخية الأوربية قد رافق التبلور الذي حصل في مسيرة التاريخ، الناجم عن كثير من التحوُّلات الاجتماعية أو السياسية كالثورة العلمية والثورة البرجوازية والثورة القومية ، التي أخذت بيد إنسان ذلك المجتمع نحو وعي الذات ، الذي أشرنا له ، فإنَّ الرواية العربية التاريخية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين لم يزامنها صعود في التاريخ أو غيره من المعارف والعلوم ، ولم تشهد فيه المنطقة ثورات تُغيِّر من الواقع ، أو تنهض بالمعارف ، إنَّما يمكن القول إنَّها وليدة التقليد والتأثُّر بالوافد الغربي ، أي يمكن وصفها بأنَّها رواية وافدة ولم تنبثق انبثاقاً في إطار نهضوي يقوم ببطولته الإنسان العربي ، فقد كان شبح الاستعمار ما زال مخيِّماً على آفاق الواقع العربي ، وما زالت الذات العربية محرومة من قطاف اليقظة ، إذ لم تشهد الساحة العربية بعد ثورات ، أو انعطافات تاريخية تخلُق لديها ذلك الوعي ، لذا فقد ولدت الرواية العربية معوقة على حد تعبير الدكتور فيصل دراج ، فما كانت هناك برجوازية عربية تضع أساساً لوعي يُبدع ، بل بقيت الرواية متعلِّقة لمدة طويلة ومشوَّشة ، ولم تظهر شكل روائي واضح المعالم ، فتشير هذه الولادة القسرية على حد تعبيره إلى (جنس أدبي حداثي وافد يفتقر إلى فضاء ثقافي أدبي ملائم له)[١٩] .

---

[١٦] المصدر نفسه : ١٩ .

[١٧] الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية / د.فيصل دراج ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط١) ٢٠٠٤ : ١٦ .

[١٨] الرواية التاريخية / جورج لوكاش : ٣٥ .

[١٩] الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية / فيصل دراج : ٤٠ .

وقد تعددت الآراء حول نشأة ذلك النوع الأدبي فإذا كان الدكتور فيصل درَّاج أو غيره من النقَّاد يراها وليدة التأثر بالوافد الغربي ، فإنَّ بعضهم يفتح باب الاجتهادات والاحتمالات بسبب فقدان الوثائقية ، بأنَّه من الممكن القول أنَّ الرواية التاريخية بدأت من " سمَّار الملوك " الذين يروون للملوك تاريخ أممهم والأمم الأخرى ولكلٍّ منهم طريقته الخاصة ، ممَّا يشير إلى بدايات الربط بين الرواية والتاريخ[٢٠]. وقد نجد في رأي تودروف – رغم ما فيه من اتهام وتعميم غير موفقين – ما يعزز تلك الإشارة حيث يرى إنَّ في إرجاع أصل الرواية عامة إلى العرب ممكن باعتبار بُعدها عن الحقيقة ، فهو يعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب[٢١]، وقد ظلت قضية نشأة الرواية العربية موضع اهتمام واختلاف والتي يعزوها سعيد يقطين إلى عدم التمييز بين الأجناس والأنواع أي عدم وجود نظرية للأجناس الأدبية في التراث العربي فكان من العرب أن قاموا بتبني النظرية الأدبية الغربية التي أحالتهم نحو نتائج مربكة وهم يقرأون الآداب العربية في ضوئها حيث استعملت الأجناس من دون تمييزها عن أنواعها فضاعت الحدود بينها [٢٢] .

وبغض النظر عن تباين الآراء في نشأة الرواية عامة فذلك لا يلغي تأثُّر العرب بالرواية الغربية ومن ثمَّ ظهور الرغبة في سرد الماضي ، أو أن يكون الشعور بالنتاج الثقافي للمنتصر خلق صدمة دفعت العربي نحو البحث عن الانتصارات في ماضيه يعادل بها فارق الهوة الثقافية بين ثقافة المنتصر وثقافة المغلوب ، فكان نزوعاً لا شعورياً نحو تاريخ الانتصارات والأمجاد ، لذا فقد (شكَّل التفاعل بين التاريخ والسرد الإبداعي خيطاً بارزاً في نسيج الرواية العربية منذ بدايتها الأولى) [٢٣] حتى إنَّ بعض الدارسين يرى إنَّ الرواية العربية نشأت عند انطلاقتها الأولى في مهد التاريخ مشيراً إلى أوائل من كتب الرواية الذين لم تقتصر كتاباتهم على الرواية الاجتماعية وإنَّما التاريخية أيضاً ، أمثال سليم البستاني وسعيد البستاني وغيرهم[٢٤]. إلاَّ إنَّ أعمالهم كانت لا تخلو من الضعف وكثرة الهفوات حيث أنَّ بناءها الفني قائم على نسق مغلق من الأحداث التي تعبِّر عن أفكار ثابتة جاهزة ، وقد كان سليم البستاني ومجايلوه (يستثمرون ذلك النسق لبثِّ بعض الأفكار الإصلاحية ... فنقدهم كان خاصاً بالسلوك ، ولم يصل إلى الأفكار المولِّدة لتلك الأنساق المغلقة)[٢٥] والحال ذلك تغلُب عليها وظيفتها التعليمية الوعظية الإرشادية ، إلا أنَّ عين الرضا تلتمس لهم العذر بسبب فقد النموذج العربي الذي يُحتذى به ، ولأنَّهم يعدُّونَ ممَنْ مهَّد السبيل لمن بعدهم ، مثل جرجي زيدان الذي يعدّ رائداً في هذا الفن النثري ، الذي يمثِّل بحسب د.عبدالمحسن طه بدر التيار الثاني من الرواية التعليمية وذلك بسبب عنايته بالعنصر القصصي بقدر ما يعنى بالعنصر التعليمي ، وما يؤكد ذلك هو

---

[٢٠] ينظر: من تاريخ الرواية / حنا عبود – منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٢ : ٨ .

[٢١] ينظر: الشعرية / تزفيتان تودروف ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر – المغرب (ط٢) ١٩٩٠ : ٣٥.

[٢٢] ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود/ سعيد يقطين ، دار الأمان– الرباط (ط١)٢٠١٢ : ٢٤.

[٢٣] مقارنات في السرد العربي/ د.أسامة محمد البحيري ، مؤسسة الانتشار العربي– بيروت (ط١) ٢٠١٢ : ٢٩ .

[٢٤] ينظر: الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب ي الرواية التاريخية العربية / د.نضال شمالي : ١٢٠ .

[٢٥] موسوعة السرد العربي/ د.عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ج:١ ، طبعة موسعة ٢٠٠٨ : ٥٥٠ .

قوله الذي قدَّم به روايته " الحجاج بن يوسف الثقفي" إذ يقول (وقد رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته ، والاستزادة منه وخصوصاً لأنَّنا نتوخَّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه)[٢٦] فقد كانت روايات جرجي زيدان تسرد أحداث التاريخ بأسلوب قصصي فتبقي الحوادث التاريخية كما هي إلَّا من دمج قصة غرامية أو علاقات اجتماعية تضفي عنصر التشويق لاستثارة نهم القارئ لدرجة يمكن ملاحظة ميله للجانب التاريخي أكثر منه للجانب الروائي ، لأنَّه يضع في اعتباره الهدف التعليمي التثقيفي الذي (يتَّفق وظروف مجتمعهم في هذه الفترة)[٢٧] فقد كتب جرجي زيدان ، ويعقوب صروف ، وأمين ناصرالدين وغيرهم الرواية التاريخية من أجل التعليم ودفع الهمم بتصوير تاريخ الأمم واستعادته للإفادة من تجاربها ، وبذلك فقد (نهضت الرواية للتعليم وحاولت أن تتصدى لما يشهده المجتمع العربي من تدهور وانهيار، وحاولت أن تلتقط صور هذا المجتمع لتعرضها على أنظاره مرة أخرى ، فلربَّما أوحى إليه تأمل وجهه في مرآة الفن أن يُصلح شأنه)[٢٨] وقد سارت الرواية التاريخية العربية على وفق نسق دلالي عام موروث عبر حبكات عاطفية قائمة على المغامرة ، تُوَظَّف لخدمة الحدث التاريخي ، وقد ظل هذا النمط من الكتابة سائداً (فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويَّات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغيُّر الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية)[٢٩] وقد سميت هذه المرحلة من عمر الرواية التاريخية بحسب د.أسامة البحيري مرحلة الهيمنة التاريخية ، إذ يهيمن التاريخ بأحداثه وشخصياته وفضائه الزماني والمكاني على السرد ، فلا يظهر للسرد دور كبير أو إسقاط على قضايا الواقع المعاصر إلَّا من تقديم الحقائق والمعلومات التاريخية[٣٠]. فإذا كان الإحساس القومي الذي ساد في المرحلة الرومانتيكية في الأدب الغربي ألهب خيال الروائيين وعواطفهم ليجعلوا من التاريخ خادماً لذلك الإحساس فاهتموا بالجانب الخيالي أكثر من الاهتمام بصحة المعلومات التاريخية، فإنَّ مثل هذا الإحساس لم يكن قد نضج وتبلور بعد في مجتمعاتنا لذلك نجد جرجي زيدان يقف موقف النقيض منهم في رواياته ، أمَّا الرواية التي تهدف الى إحياء الماضي بحسب د.عبد المحسن طه بدر فهي التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية على يد نجيب محفوظ ، وعادل كامل ثم فريد أبو حديد ، وأحمد باكثير وغيرهم[٣١]. إذ إنَّ مع التغيُّرات التي حدثت على الصعيد السياسي من حركات سياسية وتحرُّرية وثورات جماهيرية ضد الاستعمار ، وظهور النزعة القومية ، كلها مهَّدت إلى نقلة جديدة في مسيرة الرواية التاريخية ، كذلك فإنَّ تلك الظروف تبرر عودة المثقف إلى الماضي كشفاً وتحليلاً لإخفاقاته فكانت تقنيات نجيب محفوظ الروائية أكثر عمقاً وإبداعاً ، وكانت له القدرة على مزج المضامين الاجتماعية مع مضامين سياسية في أسلوب روائي بدا عليه التطوُّر الملحوظ ، وأخذ مسار الإبداع الروائي التاريخي يأخذ نحو التدقيق في السرد التاريخي خلال تتبع الأحداث التي يعجز المؤرخ عنها نظراً للقيود التي يفرضها التزامه بالمنهج العلمي ، لذا يرى النقَّاد في أعمال نجيب محفوظ

---

[٢٦] تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) / د.عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف – مصر (ط٢) ١٩٦٨ : ٩٠ .

[٢٧] تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) / د. عبد المحسن طه بدر : ٥١ .

[٢٨] الرواية والتاريخ – سلطان الحكاية وحكاية السلطان / د. عبد السلام أقلمون : ١٠٧ .

[٢٩] موسوعة السرد العربي / د.عبد الله إبراهيم : ٥٥ .

[٣٠] ينظر: مقارنات في السرد العربي / د. أسامة محمد البحيري : ٩٢ .

[٣١] ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) / د. عبدالمحسن طه بدر : ٩١ .

الأولى وهي (عبث الأقدار ١٩٣٩) ، و (رادوبيس ١٩٤٣) و (كفاح طيبة ١٩٤٤) قد شهدت تقدُّماً ملحوظاً في نهضة الرواية التاريخية التي غدت أقل تبعية للتاريخ من خلال توظيف المادة التاريخية توظيفاً فنياً بالدرجة الأولى[٣٢]، ويبدو أنَّه مسار النضج الذي أخذت تتجه فيه الرواية نحو قوة البناء ، والاهتمام برسم الشخصيات وتطورها ومنحها قدراً من الحرية للتعبير عن نفسها من دون تكلُّف أو تقيُّد بثقل التاريخ .

أما في العراق فإنَّ من البديهي بعد تلك البداية الواهنة للرواية التاريخية في البلدان العربية ، فلابد أن تكون الرواية التاريخية العراقية لا تختلف في بداية ظهورها عن مثيلاتها في هذه البلدان ، إذ إنَّ الرواية التاريخية لم تكن قد نالت في العراق ما نالته في مصر وبلاد الشام من عناية واهتمام (فالرواية بصفتها نوعاً أدبياً لم تكن قد حققت نموَّاً منطقياً وكالذي تحقق في مصر على سبيل المثال وكان بديلها في العراق ذلك الجنس الأدبي القريب إليها المتآلق معها أي القصة القصيرة والتي تميَّزت بنجاح فريد) [٣٣] هذا يشير إلى أنَّ فن الرواية لم يكن قد نضج كفاية في الساحة العراقية بوصفه جنساً أدبياً له مكانته ، إذ بقيت الرواية في العراق قائمة على هامش القصة القصيرة. ورغم ظهور روائيين قد كتبوا الرواية التاريخية إلاَّ إنَّها أيضاً كمثيلاتها كانت وسيلة لبث القيم والتعليم ، مثل يوسف رزق الله غنيمة في روايته " غادة بابل "[٣٤]. وهذا يعني أنَّها لم تبلغ مستوى عالياً فهي أيضاً منضوية تحت الهدف ذاته وهو الهدف التعليمي الذي لا يتحرر من موضوعية التاريخ إلَّا بقدر ضئيل .

وإذا كانت الظروف السياسية والاجتماعية تسهم إسهاماً فاعلاً في نشأة مثل هذا الفن فإنَّ الساحة العراقية على الصعيد السياسي ذات طابع كثير التقلُّب والتغيُّر وهذا ما كان له الأثر في مضامين الرواية التاريخية العراقية وما شهدته روايات مرحلة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين وما بعدها ، فقد (كانت بعض الظروف التاريخية تمنحها سمات ظرفية واضحة شأن ما طرحته " النخلة والجيران " و " الرجع البعيد")[٣٥] فهي تعمد إلى الخوض في ظروف وتفصيلات حياتية يومية معيشة، وإن كانت تتعلَّق بظرف تاريخي معين ، أي إنَّ فضاءها البعيد تاريخي ، لكن سمتها الظاهرة ظرفيَّة متغيِّرة ، فتبدو من دون غائية الرواية التاريخية أو يصعب تصنيفها ضمن مسمَّى الرواية التاريخية لذا نجد د.محسن الموسوي يضع رواية " النخلة والجيران" للروائي غائب طعمة فرمان ، ورواية " الرجع البعيد" للروائي فؤاد التكرلي ضمن هذه الرؤية وهو بذلك يجعل من الظروف والأوضاع الثقافية والسياسية – الاجتماعية هي من يُقرِّر ظهور هذا الجنس الأدبي أو بدائله ، لأنَّ (الرواية التاريخية سواء مثَّلتْ استفادة من تاريخ قريب أو بعيد ، إلَّا إنَّها بمواصفاتها

---

[٣٢] ينظر: الرواية التاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية / د.نضال شمالي : ١٢١ .

[٣٣] الرواية العربية النشأة والتحوُّل/ د.محسن جاسم الموسوي ، منشورات مكتبة التحرير– بغداد (ط١) ١٩٨٦: ٢٩٣.

[٣٤] ينظر: الرواية التاريخية عند السير والترسكوت وجرجي زيدان دراسة مقارنة / سميرة حسن محمد زيدان ، أطروحة دكتوراه – جامعة أم القرى : ١٧٥ .

[٣٥] الرواية العربية النشأة والتحوُّل / د.محسن جاسم الموسوي : ٢٩٣ .

المعروفة في تاريخ الآداب لم تكن ظهوراً غير مبرر ، لاسيَّما عندما تقع في سياقات متعددة تمنح الظاهرة بعدها الذوقي) .[٣٦]

ويمكننا القول إنَّ المرحلة الأخرى من مراحل الرواية التاريخية العراقية تتمثَّل بروايات عبد الخالق الركابي، حيث تتضح بها سمات الرواية التاريخية ، وذلك ليس فقط لأنَّ موضوعاتها وتفصيلاتها تُحيل إلى فضاء تاريخي مثل رواية " من يفتح باب الطلسم " ، إنَّما (تعتمد المعلومات والوثائق التاريخية ، كما إنَّها تنقل عادات وتقاليد تلك المرحلة والأحداث السياسية والاجتماعية بتسجيلية موفَّقة تتيح لها أن تشغل مكانة مناسبة بين الروايات العراقية القليلة الناجحة)[٣٧] وذلك يُحيلنا إلى أنَّ – الرواية الركابية - تشكِّل انتقالة ناجحة في مسار الرواية التاريخية في العراق فقد يكون الواقع السياسي العراقي الزاخر بالأحداث السياسية ذات الصلة المباشرة بالواقع الاجتماعي العراقي ، قد حفَّز قريحة الرواية التاريخية العراقية ودفعها نحو التطور والانتقال إلى ما وصلت إليه من أنماط جديدة في التعامل مع الوثيقة التاريخية .

ما بعد الحداثة Postmodernism

منذ أن خفت بريق الفكر الحداثي الذي غيَّر مسيرة الحضارة الغربية الحديثة لارتباطه بكثير من المجالات والحقول المعرفية ، وفرض صورة جديدة لهوية الإنسان على مستوى الإمكانية العقلية تختلف اختلافاً جذرياً عمَّا ساد في القرون الوسطى ، حتى بلغت تلك المرحلة ذروة الإيمان بقدرة الكائن الإنساني على تقرير مصيره بنفسه .

أي منذ تاريخ نهاية الحرب العالمية الأولى التي تمثِّل بحسب هانز كونغ نهاية الحداثة – رغم أنَّ الرأي السائد بأنَّ ستينيات القرن المنصرم هي من يمثِّل بداية طلائع أركان الفكر بعد الحداثي – إلَّا أنَّ كونغ الذي يؤرِّخ بدايات هذا الفكر في العام ١٩١٨ يشير إلى أنَّه دخول لا شعوري للغرب في العصر بعد الحداثي[٣٨]. أو يمكن أن نقول من هذا التاريخ بدأت تظهر بوادر أولى مهَّدتْ لتبلور المصطلح، أو على الأرجح أنَّها تمثِّل مرحلة ما يمكن أن يسمى" القطيعة التاريخية " التي تحدث في مسيرات التحوُّل الفكري على الصعيد التاريخي.

وإذا كانت الحداثة بنت عصر الأنوار – بحسب هيغل – ذلك العصر الذي استند على الإيمان الكامل والمطلق بالعقل الإنساني وأنَّه القادر الوحيد على تفسير كل مقولات الوجود الكبرى وتغييرها ، وبحسب إيمانويل كانط الأب المباشر للفكر الفلسفي الحداثي " إنَّ التنوير هو خروج الإنسان عن قصوره الذي اقترفه بحق نفسه وعجزه عن استخدام عقله إلاَّ بتوجيه من إنسان آخر " ، فقد غدت الحداثة بنية فكرية جمعت كثيراً من المعاني والسمات والمبادئ الحضارية المشتركة على صعيد الوجود الإنساني ، ودينامية تحوُّلات على كل المستويات امتداداً لما حدث في أوروبا منذ بداية القرن السادس عشر – بداية عصر التنوير – من تحوُّلات بنيوية وحركات اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية رافقتها استكشافات جغرافية وثورة علمية ، فضلاً عن الثورة الصناعية وهي من أسهمت

---

[٣٦] المصدر نفسه : ٢٩٦ .

[٣٧] الرواية العربية النشأة والتحوُّل / د.محسن جاسم الموسوي : ٢٩٧ .

[٣٨] ينظر: مدخل إلى التنوير الأوروبي/ هاشم صالح : ٢٤١-٢٤٢ .

في كل هذه التحوُّلات التي صنعت مسار الحداثة[٣٩]، والتي بدورها قامت فلسفياً على مبدأ " الذاتية " أو" الكوجيتو " بحسب ديكارت أي أولوية الذات الإنسانية ، و بحسب هيغل حرية الذات، الذي تزامن مع تطورات على الصعيد التقني ، وجرَّاء ذلك زاد إيمان الإنسان بأنَّه الفاعل الكوني الوحيد القادر على تطويع قوى الطبيعة ، فأصبحت الأهمية للعقل والعقلانية وأصبح العقل النقدي مجاوراً لكل معرفة، فالصرح الذي أقامته الحداثة ارتكز على عدَّة أساسيات منها ، العقلانية ، والصيرورة التاريخية ، والآيديولوجيا، والتقدُّم الاجتماعي ، والنقد ، ومركزية الإنسان انطولوجياً، تحيل إلى مجمل تفاعلات تراكمية استندت على أُسس محدَّدة ، مثل السلوك ذي النزعة الإنتاجية الذي تخطَّى الحدود التقليدية في العمل والإنتاج عن السابق ، وعلى أساس التقدُّم العلمي التقني الذي ظهر في العلوم التجريبية وغيرها حيث انتقلت الحداثة بالمعرفة من وجهها التأملي الذي أُقيم على أساس الفكر الأرسطي الميتافيزيقي وإلى حين الإنجيلي ، إلى المعرفة التقنية المؤمنة بالعقل التجريبي أشد الإيمان[٤٠]، وأيضاً على أساس نهضوي فكري اجتماعي سياسي ، أدى إلى القول بمركزية الإنسان نظرياً وعملياً ، ففي المجال الإبستمولوجي أصبحت ذاتية العقل الإنساني هي مصدر كل المعارف فأعطى الإرادة الحرة والفاعلية في المعرفة والتاريخ ، وتفرع منه نشوء الديمقراطية بوصفها تقنية سياسية للحكم – تساوق التقنيات التجريبية – أما التاريخ فقد أصبح سيرورة أي مساراً حتمياً تحكمه وتحدده عوامل ملموسة مثل الحاجات الاقتصادية والصراعات العرقية والمذهبية فأصبحت غائية التاريخ بعَدّها فكرة رومانسية أو أسطورية تتضاءل أمام التاريخ بوصفه حركة تطورية [٤١] .

فيمكن أن نقول أن السمة العقلانية التي تميز بها الفكر الحداثي ما هي ألا ردَّة فعل أو لنقل ثورة على ما كان سائداً من أوهام وغيبيات وفكر لاهوتي وسلطة كنسية ، لذلك فقد رأت أنَّ مشروعها لن يتم إلَّا بقطع الصلة بالماضي ، والاهتمام بالتجربة الإنسانية الآنية ، أي أنَّ فكرة الصيرورة المستمرة وغير المستقرة نحو التطوُّر والتقدُّم وإن كانت تُبنى على الماضي ، لكنَّها يجب أن تنفصل عنه ، فعمدت إلى إرساء الثوابت العقلية لتحكم عن طريقها تجارب الإنسان وصيرورته الثقافية المتحوِّلة ، إذ ترى أنَّ القوانين والأسس العقلانية الثابتة من شأنها تفسير التجارب الإنسانية التي تتصف بالفوضى وعدم الثبات وتقويمها ، وتكون كفيلة بتقديم مشروعية عقلانية لها ، من ثمَّ توجيه الإنسان نحو قيم جديدة كالإبداع والاكتشاف العلمي التي رفعت شعارات العدل والمساواة والحرية وتحقيق السعادة المنشودة[٤٢]، وإزاء هذه التحوّلات وبريق تلك المفاهيم والشعارات ومثاليّتها، فإنَّ هذا الفكر لم تُشتق له تسمية حداثة Modernite إلَّا في منتصف القرن التاسع عشر ١٨٤٩ على يد الشاعر بودلير حيث بلغ الإيمان ذروته بتلك المفاهيم التقدمية خلال تلك المرحلة حتى حدوث الحرب العالمية الأولى أو ما تسمى بتجربة القرن العشرين المريرة ، بوصفها شكَّلتْ نقطة ارتداد في طريق التقدُّم الذي أحرزته الحداثة ، ففقدت المجتمعات إيمانها بما حققته ونادت به الحداثة إزاء تقاتل أُمم التحضُّر فيما بينها ، وانهارت الثقة بفكرة المساواة والعدالة إزاء مُخلَّفات الحرب من قمع وظلم اجتماعي وتفاوت طبقي واقتصادي ، فالتفتت الأنظار إلى الجانب التدميري في الحداثة الذي يتمثَّل بالأسس الثابتة بغية تحقيق شعارات مثالية لتكون الحرب هي نهاية الحروب وتحقيق السلم الدائم [٤٣] . يبدو

---

[٣٩] ينظر: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري : ٢٨٣ و٢٨٧.

[٤٠] ينظر: الفكر الأوربي الحديث الإتصال والتغير في الأفكار ١٦٠٠-١٩٥٠ / فرانكلين.ل.باومر ، تر: د.أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العمة للكتاب – مصر (د.ط) ١٩٨٩ : ١٢ .

[٤١] ينظر: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري : ٢٨٦ – ٢٨٧ .

[٤٢] ينظر: دليل الناقد الأدبي / ميجان الرويلي وسعد البازعي : ٢٢٥ .

[٤٣] ينظر: مدخل إلى التنوير الأوروبي / هاشم صالح : ٢٤١-٢٤٢ ، وينظر : دليل الناقد الأدبي : ٢٢٦ .

أن من هذه الفكرة قتلت الحداثة نفسها ، فقد أحاطت الأسس الثابتة بمثاليات تحلم بها المجتمعات ، لكنها انهارت بمجرد حدوث الحرب التي أشعرت الإنسان إنَّه إزاء مثاليات زائفة ، فأخذوا ينظرون إلى عدم إمكانية الثوابت من تطويع التجارب الإنسانية والحياة الواقعية المعيشة ، فما كان لحروب الدمار أن تكون وسيلة لتحقيق المنشود .

وإذا كانت الحداثة قد أكَّدت قدرة الفكر الإنساني بوصف الذات قادرة على فهم الواقع ، فقد جاءت ما بعد الحداثة لتُعيد النظر بمقولات الحداثة وتضعها موضع النقد والتشريح وقد كانت التفكيكية معبراً بينهما فقد رفضت ما بعد الحداثة النماذج المتعالية وواجهت العقلانية والسببية وركَّزت على نقض مفهوم الذات الذي قامت عليه الحداثة وهاجمت مفهوم محوريَّة الإنسان إضافة إلى تشكيكها بالسرديات الكبرى للحداثة حين شككت بالمعارف البشرية[٤٤]، وقبل ذلك ، اختلفت الآراء في تحديد مصدر مصطلح ما بعد الحداثة ، فبعضهم يعيده إلى توينبي من خمسينيات القرن المنصرم ، وبعضهم ينسبه إلى فيدلر ، إلاَّ أنَّ البحث عن أصول المفردة أعاده إلى جون واتكنز في استخدامه لمصطلح " الرسم ما بعد الحداثي " عام ١٨٧٠ ، ومن بعده رودولف بانفتز عام ١٩١٧ ، ممَّا يسوّغ آراء هانز كونغ التي أشرنا إليها سابقاً ، وقد يكون الفكر ما بعد الحداثي قد برز في فن العمارة أوَّلاً ، إلَّا أنَّ حركته أخذت بالاتساع نحو جميع المجالات الثقافية الغربية ، سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، وفلسفية ، وانثربولوجية ، ومعرفية حتى عمَّ جميع أنواع الدراسات الحديثة، وما أسبغ عليه سمة الغموض نوعاً ما - بوصفه مفهوماً فكرياً ونقدياً - هو اعتماده على المكتشفات الجديدة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية ، حتى أصبح مفهوماً يتشظى داخل نفسه ، فثار الفكر ما بعد الحداثي على فكرة الثابت الذي يحكم المتحوِّلات ، لأنَّه يرى الثابت شكلاً من أشكال المتحوِّل وليس نموذجاً متعالياً عليه ، ما يحيل إلى أنَّ ما بعد الحداثة ألغت الفواصل المعرفية الثقافية ، فرفضت ثقافة النخبة لأنَّها ترى الثنائيات التي روَّجتها الحداثة هي الدافع الأساس وراء القمع والقسر ، فأنكرتْ الفواصل الهرمية واحتفت بالعرضية والتلاعب والسخرية والمفارقة ، واتخذت من مفهوم التشظي مقابلاً لشموليات الحداثة وثوابتها ، لذا نجد أدب ما بعد الحداثة يحارب المعنى الثابت ، لأنَّها – أي ما بعد الحداثة – تلغي محدوديَّة المعنى ، إذ تجد إنَّ الحقائق الثابتة هي صناعة لغوية ، وإزاء مفهوم الحقائق الثابتة والمنظور الآيديولوجي السياسي " المُتحيِّز " تبرز فاعلية ما بعد الحداثة في قدرتها على خلق الإشكاليات في نتائج تلك المفاهيم المتمثِّلة في المُسلَّمات، وإذا بها تخلخل الثقة بكل ما لايتقبَّل الشك، فيؤول الأمر إلى تعرية صيرورة الحقائق وتحيُّزاتها المُصنَّعة وهدم طبيعتها المتعالية، فنجد رؤية ما بعد الحداثة إلى النص تدعو لانفتاحه ولا محدودية معناه ، ليكون قابلاً للتأويل فتتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات ، ورغم فاعلية نظريات ما بعد الحداثة النقدية ومحاربتها لمفاهيم الهيمنة والقمع فهي لم تقدّم البدائل الواقعية الثقافية، وكان من أهم سمات أدب مابعد الحداثة أيضاً هي الانعكاسية الذاتية **self-reflexivity** الناتج من تداخل البنية المعرفية وما تنتجه هذه البنية من معرفة انطلاقاً من مقولة إنَّ المنهجية التي تتبع في دراسة مادة ما ، هي من يُشكِّل تلك المادة ، لذا تُعرَّف ما بعد الحداثة بأنَّها (مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي ، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها)[٤٥] فنجد مرحلة ما بعد الحداثة على صعيد السرد قد شهدت فيها الكتابة

---

[٤٤] ينظر: الفلسفة العربية المعاصرة وأفكار ما بعد حداثية في المعرفة والعلم والإعلام – من أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثالث لبيت الحكمة (فانتازيا فكر ما بعد الحداثة / خضير ميري)،دار الحكمة– بغداد (ط١)٢٠٠٣:٤٢٠ .

[٤٥] دليل الناقد الأدبي / ميجان الرويلي وسعد البازعي : ٢٢٤ .

السردية تحولات جذرية سواء على صعيد الشكل أو التقانات الكتابية أو المضمون وحتى التلقي ، وقد تمظهرت تلك التغيُّرات منذ مرحلة السبعينيات من القرن المنصرم فصاعداً ، رغم صعوبة وضع حد فاصل بين أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة ، لأنَّ معظم التقانات والجماليات التي وظَّفها روائيو ما بعد الحداثة كانت موجودة في أدب الحداثة لذا نجد الروائي الأميركي " وليم غاس " – أوَّل من وظَّف مصطلح ما وراء القص عام ١٩٧٠ – يدرج نفسه وكل من " جون بارث " و " إيتالوكالفينو " و " دونالد بارثلم " و " روبرت كوفر " و " جون هوكس " يمكن عدهم روائيو " الحداثة المتأخرة ، إلا أنَّ بعضهم يرى ومنهم " هيربرت غريبز " أنَّ التغاير والاختلاف بين الأعمال الأخيرة وأعمال مرحلة الستينيات والخمسينيات كبير جداً لدرجة تُحيل إلى نهاية مرحلة الحداثة لذا فإنَّ بارث يرى العكس من وليم غاس وبأنه يمكن عدهم روائيي ما بعد الحداثة عن جدارة [٤٦]. ومن هذا يمكن إدراك صعوبة الفصل بين أعمال المرحلتين .

فإذا كان سرد الحداثة سواء على صعيد القصة أو الرواية يُشغَل على وفق دافع الروائي نحو خلق كون منظَّم يتيح للقارئ استخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية من تعقيدات الوجود الحداثي، أي بعبارة أخرى إنَّ الرواية الحداثية تحاول أن تخلق نظاماً ، لذا يقارن شانون وليامز وظيفة القص الحداثي بوظيفة الأسطورة بوصف الأخيرة بحسب مفهوم مالينوفسكي تؤسس نظام المعتقدات العامة الذي يتركَّب عليه المجتمع فتكون بذلك كل من الأسطورة والرواية الحداثية تحاول أن تخلق نظاماً ، أمَّا سرد ما بعد الحداثة أو أدبه عامة فهو (يُطبِّق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله ، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل زيف الأسطورة التي تروِّج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم)[٤٧] فكأنه يأتي انقلاباً على قواعد السرد المعروفة ، ليفضح وهمية ما تروِّج له الأسطورة التي تراها ما بعد الحداثة مستندة أساساً إلى الوهم ، لأنَّها تدعم نظاماً مؤسساً ومُصاغا بأسس عقلانية ليكون إطاراً لفوضى الوجود التي تعكسها ما بعد الحداثة كما هي .

فان أدب الحداثة الذي يبحث عن القيم والمعاني في عالم الفوضى يفسِّر نزوع المبدع الحداثي نحو تحقيق الوحدة والانسجام ، والبحث عن الجمال وإعادة إنتاجه من خلال العملية الإبداعية ، لذا فهو يعيش صراعاً وجودياً ومعاناة داخلية جرَّاء التوتر الناتج عن التغاير بين العالم الداخلي للمبدع القائم على الوحدة والانسجام والمعنى وعالمه الخارجي القائم على العبثية والتشتت ، فيأتي أدب ما بعد الحداثة لينكر المعنى في ذلك العالم العبثي ، فيمكن القول إن من عبثية البحث عن المعنى تتبلور المحاكاة الساخرة التي تمثِّل آلية عمل الروائي ما بعد الحداثي النابعة من اعتقاد بفوضوية الوجود وعبثيته وغياب المعنى فيه ، فهي كلها تصوُّرات عمدوا إلى تحقيقها باللجوء إلى السخرية و التهكم والتناقض وتضمين أنماط كتابة لم تكن معروفة في السرد الروائي ، لذلك عُدَّت روايات مثل " آكل لحوم البشر " لجون هوكس عام ١٩٤٩ ، و" الغذاء العاري " لوليم بوروز عام

---

[٤٦] ينظر: جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة / مجموعة مؤلفين ، تر: أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق (د. ط) (من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغيُّرات في الأدب والفن والنظرية / هيربرت غريبز) : ٢٣ ، وينظر: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة : آفاق التحوُّلات السردية وملامح الجماليات القادمة/ معن الطائي وأماني أبو رحمة ، دراسة منشورة في موقع الحوار المتمدن ٢٠١١/٨/٢ .

[٤٧] جماليات ما وراء القص – خصائص الرواية في ما بعد الحداثة / شانون وليامز : ٣٩ .

١٩٥٩ ، هي البذور الأولى لرواية ما بعد الحداثة ، وعُدَّ كل من توماس ستيرن و " رابليه " و " كافكا " و " بورخيس " آباء حقيقين للسرد ما بعد الحداثي [٤٨] .

وأكثر ما تميَّزت به رواية ما بعد الحداثة هي سمة الانعكاسية التي تجلَّت في كثير من المصطلحات التي برزت في تلك المرحلة مثل، الاستبطانية introspectsd ، و الانطوائية introvete ، والنرجسية narcissistic ، ورواية الوعي الذاتي self – conscious ، والانعكاس الذاتي self – reflexive ، وضد الرواية anti – ficion ، والتخريف fabulation ، ورواية التمثيل الذاتي autorepresential ، وغيرها التي لم تكن مترادفة وإنما تبرز هيمنة جزء معين على الكتابة فانتخب مصطلح " ما وراء القص " للإشارة إلى الروايات الانعكاسية التي تُظهِر وعي الرواية بكونها رواية وتركيباً خيالياً بغية الإشارة ما بعد الحداثية إلى الأنظمة التخيلية وتركيب النصوص والمعاني داخل النص من خلال توظيف بعض الأساليب ، مثل قطع خط القص للإدلاء بتعليقات تطفُّلية ، ومثل هذه التطفلات من السارد قد تشكل مستوىً سردياً جديداً حين تحوِّل التركيز نحو أفكار السارد ممَّا يوهم القارئ أنَّ ما يقرأه أحداثاً حقيقية أو (يترك انطباعاً لدى القارئ بأنَّ الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية)[٤٩] أي في الوقت الذي تقوم فيه على كشف الأنظمة الروائية التخيلية تأتي تعليقات السارد التطفلية تقطع على القارئ خط القص وتشتت انتباهه وتخلط الواقع بالمتخيل تبعاً لنوع تلك التعليقات وغايتها التي يعتمدها الروائي .

فقد تأتي لاستثارة وعي القارئ بالتركيب نحو مثلا الاستراتيجيات الموظفة لابتكار الوهم في الرواية على المستوى السطحي ، أي استدراج وعي القارئ نحو مشهد ما من خلال تعليق تطفّلي كما يحدث في كثير من الروايات على سبيل المثال رواية " ضائع في بيت البهجة " لبارت[٥٠].

ونجد أيضا أن سمة الانعكاسية في روايات ما بعد الحداثة في الكشف عن ابتداع الأنظمة الروائية تحيلنا إلى مسألة مهمة وهي عمليات صناعة المعنى – وذلك انطلاقاً من رؤية ما بعد الحداثة للحقائق الثابتة بوصفها صناعة لغوية – فالطريقة التي ينتج بها الكاتب رواية جمالية تشير لنا إلى عملية مماثلة وهي العملية التي تنتج أنظمة المعنى في العالم [٥١] .

فيبدو لنا من ذلك أن الرواية ما بعد الحداثية قد تنصَّلت عن ثوب الحكاية الذي تأخذنا إلى عوالمه المتخيَّلة برفقة الإثارة والتسلية والتشويق ، ونزعت نحو الواقع مستعملة آلياته ومساءلته في إنتاج المعنى ، وحينها ندرك أنَّ الرواية قد اتخذت مكانة وفاعلية أعمق تجاوزت بها أغراض التشويق والمتعة الفنية الأدبية ، فنجد رواية التاريخ بعد الحداثية التي حدَّدت هيتشيون معالمها بإسم ما وراء القص التاريخي وذلك انطلاقاً من تواصلية علاقة ما بعد الحداثة بالماضي ، إنَّ هذا النوع من القص يخلق من خلال سخريته ومفارقته للحدث التاريخي مساحات نقدية على صعيد إثارة التساؤلات حول مَنْ تكون لحقيقته الأثر ، هل مُعلنات التاريخ أم مخبوءاته وذلك عبر تفعيل آليات البحث في خلفيات الحدث التاريخي أو الوثيقة التاريخية وسياقاتها المحيطة وهي آلية نابعة من أفكار بعد الحداثة التي لا تُسلِّم بالمقولات والسرديات الكبرى ، وأيضاً يمكن أن تكون قد تبلورت أثر الكيفية

---

[٤٨] ينظر:الطريق إلى ما بعد الحداثة–آفاق التحولات السردية وملامح الجماليات القادمة/معن الطائي وأماني أبو رحمة.

[٤٩] جماليات ما وراء القص – ماوراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ١٦ .

[٥٠] ينظر: جماليات ماوراء القص – خصائص الرواية في ما بعد الحداثة / شانون وليامز : ٤١ .

[٥١] ينظر: المصدر نفسه – ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ١٥ .

المغايرة في التعامل مع الوثيقة التاريخية في حقل التاريخ نفسه بعد ظهور مدرسة الحوليات ونشوء التاريخ الجديد الذي تحدثنا عنه سابقاً ، أي انطلاقاً من الرؤية بعدم براءة الوثيقة في نطق كل شيء وإنَّما بوصفها ذات صلات خطيرة وربَّما مصيرية بظواهر معروضة فيها ، لذا نجد بعض المؤرخين ما بعد الحداثيين عملوا على نزع تطبيع الأفكار في الوثائق التاريخية كونها عروضاً للماضي وللأسلوب الذي استعملت فيه هذه الآثار الوثائقية للأحداث التاريخية اي لأنَّها لم تكن ناطقة باسم الواقع ، وثقافة ما بعد الحداثة مرتبطة ارتباطاً ظاهراً بالواقع بوصفها تفكيكية تجزيئية تبحث في اليومي والهامشي لذلك فقد عُدَّتْ روائية بحق لأنَّ الحداثة أظهرتْ حدود قدرة السرد القصصي على تقديم الحياة ، أمَّا الثقافة بعد الحداثية بطابعها التشريحي الواقعي حسب ستيفن هيث فهي ثقافة قادرة على إنتاج الحكايات بغزارة [٥٢]

وانطلاقاً من الرؤية بعد الحداثية التي تفصل أحداث الماضي عن مقولة التاريخ التي شكَّلتْ حقائق الماضي واضعةً في حسابها ضغوط الآيديولوجيا التي تلقي ظلالها على عمل المؤرخ والوثيقة في نفس الوقت، فقد شُغِل القص التاريخي بعد الحداثي بعملية " تحويل الأحداث إلى حقائق " وذلك عبر اللجوء إلى الوثائق التاريخية وتفسيرها حتى تظهر فاعلية تفسير الوثائق التاريخية في هذا النوع من القص أشبه بعمل المؤرخ في تحويل أثار الماضي إلى عرض تاريخي، فلا نعجب أمام اعتراف "رواباستوس" مؤلف رواية " أنا الأعظم " بأنَّه جمع كل المحاورات الموجودة في روايته عن الوثائق التاريخية وأنَّه نسج نصَّه من آلاف الوثائق ، وبذا فإنَّ الوثائق التاريخية بكافة أنواعها تلعب دوراً كبيراً في القص التاريخي ، لأنَّ الفكر بعد الحداثي يؤكِّد ضرورة التواصل مع التاريخ وعدم تحاشيه بوصفه سبيلنا نحو ماضينا الذي لا يمكن بلوغه إلَّا من آثاره ووثائقه وشهادة شهوده ، التي يمكن منها بناء حكايات وتفسيرات له ، وآلية البحث في الوثائق التاريخية وتفسيرها نابع من نزوع ما بعد الحداثة إلى تأكيد الصلة مع الماضي لأنَّها لاتجد سبيلاً إلى فهم الثقافة الراهنة إلَّا من فهم أحداث الماضي أوَّلاً ، واستغلال العرض التاريخي الذي تحيله من خلال القص إلى تاريخ للعرض [٥٣]
.

الميتاقص التاريخيhistoriographic metafiction

يقودنا الحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ وما طرأ عليها من تحوّلات ، للحديث عن أحد أبرز تقنيات نثر بعد الحداثة الباحث في هذه العلاقة وهي تقنية الميتاقص التاريخي ، لكن علينا قبل ذلك الحديث عن المصطلح الأساس في ذلك وهو تقنية الميتاقص .

الميتاقص meta – fiction

ظهر الاهتمام بظاهرة الميتاقص في النصوص السرديَّة الأدبيَّة ، سواء في الأدب القديم أو المُعاصر منذ مطلع القرن العشرين على صعيد النظريَّة والتطبيق ، وقد ظهرت العديد من الدراسات النقديَّة بشأن هذه الظاهرة ، رغم أنَّها لم تظهر بهذا المصطلح – أي الميتاقص– إلاَّ في السبعينيَّات من القرن الماضي ، إذ يُنسب مصطلح ما وراء القص meta-fiction إلى الروائي الأميركي " وليام غاس " حيث وظَّفَهُ لأوَّل مرة في العام ١٩٧٠ في كتابه " الأدب القصصي وأشكال الحياة "

---

[٥٢] ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة / إعداد وتقديم : بيتر بروكر : ٣٦٥-٣٦٧ .

[٥٣] ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة / إعداد وتقديم : بيتر بروكر : ٣٧٦ – ٣٧٧ .

حينما وصف الروايات التي تنطوي على سمة الانعكاس الذاتي بأنَّها روايات ميتاقصِّية[٥٤]. غير أنَّ هناك من يُرجِع أسبقيَّة صك المصطلح إلى " روبرت شولتزRobert-scholes " وذلك في مقالاته المنشورة في مجلة "مراجعات أيوا The-Iowa-Review"[٥٥].

لكنَّ حضورها له جذور قديمة قِدَم نشوء الفن الرِّوائي ، فكثير من النصوص القديمة تظهر فيها مثل هذه الآليَّة مثل " كليلة ودمنة " لابن المُقفَّع ، ونصوص " ألف ليلة وليلة " و " دون كيشوت " لسيرفانتس ، لكنَّها أصبحت – رغم قِدَمها – ميزة تُميِّز نصوص ما بعد الحداثة حتى غدت (التعبير الأمثل عن قصّ " ما بعد الحداثة " ، الذي جاء ردة فعل على أُحاديَّة الوعي الروائي الواقعي، واستنزاف " الحداثة " طاقاتها)[٥٦]. وبذا فقد بَدتْ من مظاهر التَميُّز الفنِّي والجمالي فيها . حيث تشهد الرواية – على وفق فرضيَّة تطوُّر وتغيُّر الأجناس – تحوّلاً جديداً من حيث الشكل وموقع الرؤية ، فعلى الصعيد الذاتي ينشغل مؤلِّف الرِّواية بموقعهِ منها أكثر من انشغالهِ بالفرد أو الجماعة، وعلى الصعيد المعرفي تنشغل الرواية بخطابات العالم أكثر من تمثيلها لذلك العالم ، وانشغال الروائي بذاته بحسب باتريشيا واو يُمثِّل نزعة تجريبيَّة ذاتيَّة الوعي أو ذاتيَّة الإنعكاس[٥٧]. ويمكن القول أنَّ ظهور الرواية الميتاقصية الحديثة ، لاسيَّما في الثقافة الأنجلو– أمريكيَّة ، قد تزامن مع الإنحسار النسبي للأفكار البنيويَّة ، وبروز المدارس مابعد البنيويَّة كالتفكيكيَّة مثلاً ، إذ إنَّ (في نهاية العقد السابع وبداية العقد الثامن ربط بعضهم بين مصطلحي مابعد الحداثة وما بعد البنيويَّة –pos structuralism ، وخاصَّة مع تيَّار التفكيكيَّة)[٥٨] الأمر الذي دعا بعض الدارسين أن يرى (في النزعة الميتاقصَّية أثراً للإنقلابة على الفكر البنيوي الأصولي)[٥٩] وذلك لفاعليَّته التفكيكيَّة التي ستُدرَك في خلال إلقاء الضوء على تعريفات الميتاقص لدى أشهر دارسيه .

تعريفه :

وردت عِدَّة تعريفات لهذه الظَّاهرة ، وأبرزها تجلَّت بكتابات أشهر من درسها ، وهم كل من ؛ ليندا هيتشيون ، وباتريشيا واو ، ولاري ماك كافري .

وقد عرَّفت ليندا هيتشيون ما وراء القص أنَّه (رواية عن الرواية ، أي الرواية التي تتضمَّن تعليقاً على سردها وهُويَّتها اللغويَّة)[٦٠] أي أنَّه يصِف العمل الروائي ويقوم برصد عوالم الكتابة سواء الحقيقي منها أو المُتخيَّل عن طريق استعراض طُرق الكتابة ، وكأنَّه يَكشف ما يُواجهه من صعوبات

---

[٥٤] ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية / عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد (ط١) ٢٠٠٥ : ٢٣ ، وينظر: جماليات ماوراء القص (ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما) : ١٣

[٥٥] ينظر: القص الماورائي واختراق الجدار الرابع في " هروب البطل " لمحمد الرطيان/ د.لمياء باعشن ، دراسة منشورة في جريدة الجزيرة الثقافية العدد: (٣٧٨) بتاريخ ٢٠١٢/٩/٦ .

[٥٦] العوالم الميتاقصية في الرواية العربية / د.أحمد خريس ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠١ : ١٤ .

[٥٧] ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية / عباس عبد جاسم : ٧٥–٧٧ .

[٥٨] الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة – دراسة تطبيقية في رواية (الحياة هي في مكان آخر) لميلان كونديرا / د. محمد محمود الخزعلي ، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب ، العدد ٢٩ ديسمبر ٢٠١١ :٩١ .

[٥٩] العوالم الميتاقصّية في الرواية العربية / د.أحمد خريس : ١٤ .

[٦٠] جماليات ما وراء القص – ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ١٣ .

وانفعالات وهواجس تتعلَّق بكتابة النص الإبداعي ، ويُسلِّطُ الضوء على أسرار الرواية وأساليب كتابتها في خلال الرواية ، أي (يحقق وظيفة ميتا لُغويَّة أو وظيفة وصفيَّة " function metalangage " تهدف إلى شرح الإبداع تمظهُراً ونشأةً وتكوُّناً ، وتفسير آليَّاتهِ وتقنياته الجماليَّة قبل الإبداع ، وأثنائه ، وبعد الانتهاء منه)[٦١] .

أمّا بحسب باتريشيا واو فالميتاقص هو(كتابة رواية تُلفِت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشريَّة وذلك لتُثير أسئلة عن العَلاقة بينَ الرواية والحقيقة)[٦٢] أي أنَّه قص يَعْمَدُ إلى إثارة الإنتباه إلى ذاتهِ بوصفهِ أُسلوباً مُصطنعاً بقصد إثارة التساؤلات حول العَلاقة بين الخيال المُتَمثِّل بالرواية ، والواقع المُشار إليه بالحقيقة وبذلك لا يَكتفي بكشف أسرار العمل الروائي عامة وإنَّما يميل نحو حدود النقد .

فالرواية حسب والاس من حيث الجوهر لا تمتلك هويّة أساسيّة ، فهي بنزعتها الكرنفاليّة مُتعددّة الأصوات ومفتوحة النهايات فهي تمثّل الشكل المُتخيّل للنص ذلك الكائن الهجين المُتمرِّد على أي تجنيس أدبيّ من كونه مُلتقى وتقاطع ومُفترق نصوص أو جدليّة تَذَكُّر كما أنّه تعددي على صعيد البنية ، وانفتاح الرواية على إمكانات النص المتمرّدة هذه تمثّل تحوّلاً نحو الاختلاف والمُغايرة في الكتابة الروائيّة الجديدة[٦٣]، فهي تتجّه بحسب عبدالله أبو هيف إلى مُجانبة الواقع – اي نقضها له - بعد الإنغمار به (ثمّ تمارس نقدها له في صورة الوعي بالتاريخ أو كشف الواقع عن طريق تشوّفَهُ)[٦٤]

والميتاقص بحسب ماك كافري هو (تلك الكتابات التي تختَبر الأنظمة الروائيَّة وكيفيَّة ابتداعها، والأسلوب الذي تمَّ توظيفَه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السرديَّة والاتفاقيَّات)[٦٥] إنَّ كيفيَّة ابتداع الأنظمة الروائيَّة التي تُشكِّل سِمَة الإنعكاس الذاتيّ المتميّزة للظاهرة الميتاقصّية ، تنهض بالأسلوب الذي يشكّل الواقع أي عمليّة إنتاج معانٍ بوساطة الافتراضات والإتفاقيات ، وهي عمليّة تُماثِل عمليّة إنتاج المعاني في العالم ، لأنَّ اللغة من زاوية نظر ما بعد الحداثة تمثّل عائقاً في معرفة الحقيقة ، أي أنَّها لا تُمثِّل الحقيقة ، وإنَّما هي إتّفاق بشري على حقيقة في لحظة ما ، فتتمثَّل الهوّة بين الكلمات والحقائق وذلك من كون الكلمات أفكاراً أو إتفاقاً بشرياًس ونحن (لن نتمكن من معرفة الحقيقة الموضوعيّة إذ ما وظّفنا هذه الاتفاقيات البشريّة، وكل ما يمكننا أن نحصل عليه هو خلق الحقيقة بواسطة الكلمات)[٦٦] التي عبَّر عنها كافري بالافتراضات السرديّة والإتفاقيات .

أنواعه ووظائفه :

---

[٦١] أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب / د.جميل حمداوي، دراسة منشورة في شبكة الألوكة :٥ .

[٦٢] جماليات ماوراء القص – ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ١٤ .

[٦٣] ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية / عباس عبد جاسم : ٣٧-٣٩ .

[٦٤] المصدر نفسه : ٣٩ .

[٦٥] جماليات ماوراء القص – ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ١٤ .

[٦٦] السخرية والتناص التاريخي في سرد ما بعد الحداثة (تاريخ العار في بلاد النفطتار) إنموذجاً / أماني أبو رحمة، دراسة منشورة في مجلة الروائي ، بتاريخ ٢٠١٠/٧/٤ .

عن طريق الفاعليّة الميتاقصّية بوصفها كتابة نرجسيّة قائمة على التمركز الذاتي ، أي كأنَّ الروائي يقوم بكشف أوراق اللعبة الروائية بين يدي القارئ في خلال الرواية نفسها ، فقد رجَّح الباحثون أنّ ما يُحفّز هذه الإنعكاسية الذاتيَّة هو وعي المؤلّف بالنظريّة التي يرتكز عليها بناء الأعمال الروائية، وقد صنَّفت باتريشيا واو ثلاثة أنماط للميتاقص المعاصر ؛ الأوّل : هو الذي يظهر فيه تدمير دور السارد المحيط ، والثاني : هو النمط القائم على السخرية والتهكّم ، والثالث : هو نمط الميتاقص غير الظاهر[٦٧].

ففيما يتعلّق بالنمط الأوَّل فهو الذي تخرج منه الرواية عن الإطار التقليدي عن طريق إلغاء دور السارد أو الرَّاوي الذي يعلم كلّ شيء ويُحيل إلى طغيان فعل السَّرد على العَرض المُتَمثِّل بحوار الشخصيات ، وربّما فقدان التوازن بينَ السّرد والعَرْض في النص ، وادّعاء المعرفة المطلقة هذه للراوي هي ما يُسبغ الطبيعة التقليدية على السّرد الروائي[٦٨] . أمَّا ما يتعلّق بالنمط الثاني وهو الذي يعمَد إلى استعمال إسلوب الباروديا parody أو المحاكاة الساخرة ، وبحسب هيتشيون أنّ بعض الروايات الميتاقصّية تكرّس حديثها عن ماضي النوع الروائي في خلال المحاكاة للأشكال الروائية ، انطلاقاً من مفهوم أنَّ القصّ بكل أشكاله نوع من باروديا الحياة بصرف النظر عن مدى التشابه بين المُحاكي والمُحاكى ، ويرى خريس أنَّ القص الذي يَعي ذاته وموروثه عليه تجاوز مفهوميّ الأصالة والمصداقيَّة، فيُقدِم على هذا النوع من المحاكاة التي تلائم أسلوب الكتابة الميتاقصّية القائمة على الانتهاك[٦٩]، خاصة فيما يتعلّق بالميتاقص التاريخي – سنتحدث عنه لاحقاً – والنمط الثالث هو ما يسمّى بالميتاقص الخفي ويرى خريس بحسب باتريشيا واو أنّ روايات الميتاقص تختلف في درجة الوضوح أو المُباشرة الكلاميّة مع القارئ ، وذلك ما أدّى إلى تبلور النوع الخفي من الميتاقص ، فالميتاقص الظاهر يُبرز مهمّة القارئ المُفترضة حين يلفت انتباهه إلى كيفيّة إبداع النص وطبيعته التَخلُّقية ، لكن الميتاقص الخفي يُشير إلى (ثمة تواطؤ ضمني بينه وبين القارئ ، فهو يوجّه الأخير نحو مهمّته المُفترضة ، دون إشهار ، أو مُباشرة)[٧٠] لذلك ترى هيتشيون أنّ الميتاقص الخفي يُقدِّم وعيه الذاتي بطريقة ضمنيّة لأنّه أحد عناصر البناء الداخلي للنص أو بحسب باتريشيا واو إنَّه (يظهر في أعمال تُحاول خلق بنى لغويّة بديلة أو ببساطة تستخدم أشكالاً قديمة من خلال حثّ القارئ على الإعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبيّة)[٧١] فقد يعمد الروائي للإحالة على عمليّة الكتابة ، في خلال إشارات يبثُّها السارد في أرجاء الرواية بصورة خفيّة تحتاج إلى فاعليّة القارئ المفترضة لأنَّها لا تُفصح بوضوح فيتوخّى الدلالة لكن (بإنهاك مدلولاته إلى حدٍّ بعيد ، دون أن يسوّغ أحداثه ، أو يحكم على شخصياته مسبقاً ، أو يسِم أمكنته بميسم الإنجاز ، إنَّه يصف الوجود العاري لعالمه الروائي قبيل تلويثه بمغزى أو تشميل يعزلنا عنه بداءةً)[٧٢] على وفق هذه الأنماط تظهر فاعليّة الظاهرة الميتاقصّية في النصوص الإبداعية ، والتي أشار لها الدكتور جميل حمداوي بأنَّها وظائف الميتاقص، فهي فضلاً عن تجلِّيها عبر فضح اللعبة السرديّة ، وكشف آليّاتها الجمالية والفنيّة وتصوير الكتابة الإبداعيّة ، ورصد عوالمها التخييلية في خلال شرح كيفيَّات الإبداع السردي وتفسيره والتعليق عليه وكأنَّها آليَّة تقوم بتحويل عالم الكتابة والقص إلى موضوع للكتابة السرديَّة

---

[٦٧] ينظر: جماليات ماوراء القص – ما وراء القص / فيكتوريا أورلوفسكي : ٥١-٥٢ .

[٦٨] ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا / د. سمر روحي الفيصل : ٥٠-٥٢ .

[٦٩] ينظر: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية / أحمد خريس : ١٤٤ .

[٧٠] المصدر نفسه : ١٢٣ .

[٧١] الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة / د.محمد محمود الخزعلي : ٩٢ .

[٧٢] العوالم الميتاقصّية في الرواية العربية / أحمد خريس : ١٢٤-١٢٥ .

والتخييل ، فهي تتيح للقارئ معرفة تَشَكُّل النص القصصي وتظهر أيضاً بفاعليَّة نقديَّة في خلال ما يعمد له الروائي أحياناً من تقديم تصوّرات نقديَّة ذات علاقة بعالم الكتابة ، وغالباً ما تميل الكتابة الميتاقصَّية إلى خلق نص سردي بوليفوني متعدد الأصوات والأساليب ، والمنظورات الآيديولوجيَّة ، فضلاً عن فاعليَّتها في إشراك المُتلقِّي في بناء اللعبة السرديَّة تخييلاً وتوهيماً [٧٣]، والتي نجدها من وظائف الميتاقص المهمَّة والتي شكَّلت ميزةً من مميزات نصوص ما بعد الحداثة ، إذ أكَّد بول ريكور دور القارئ في مَعرِض حديثه عن علاقة الحياة بالسَّرد ، حيث يُشير إلى أنَّ صلة الحياة بالسرد أمر بديهي لكنَّه يؤكِّد هذه العَلاقة عن طريق الحبكة التي لا يجدها بنية ساكنة وإنَّما (إجراء متكامل) ، أي عمل تأليفي لا يكتمل إلَّا لدى القارئ ، ووفقاً لهذه الرؤية يُبطل ريكور مقولة : القصص تُروى ولا تُعاش ، والحياة تُعاش ولا تُروى ، التي وضعها كفرضيَّة لإثبات العكس الذي يؤكِّد تلك الصِّلة[٧٤]. وانطلاقاً من هذه الصِّلة يرى ريكور (أنَّ عمليَّة التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده ، بل لدى القارئ)[٧٥] وهو ما يُحيلنا إلى الصيرورة الدلالية للنص التي أكدَّ عليها إمبرتو إيكو لدى إشارَتِهِ أيضاً إلى دور القارئ في إذابة ما يُسميه (كسل النص) إذ يرى إنَّ النص (نسيج فضاءات بيضاء ، وفِرْجَات ينبغي مَلؤها، ومَنْ يَبثّه يتكهَّن بأنَّها "فِرْجات" سوف تُملأ ، فيتركها بيضاء لسببين : الأوَّل ، وهو أنَّ النص يُمثِّل آليَّة كسولة "أو مقتَصِدة " تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المُتلقِّي قد أدخلها " إلى النص " ....)[٧٦] فبناء الحبكة بحسب ريكور هو العمل المُشترَك لكلّ من النص والقارئ ، فيكون (معنى السرد أو دلالته تنبثق من " التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ ")[٧٧] ولأنَّ النص (إنَّما يُبَثّ إلى إمرئٍ جدير بتفعيله حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوماً)[٧٨] بحسب إيكو .

لأنَّ فعل القراءة هو طريقة للعيش ومحاولة اكتناه عالم العمل الخيالي و (لأنَّ النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليميَّة إلى وظيفته الجماليَّة ، فإنَّه يترك للقارئ المُبادرة التأويليَّة)[٧٩] ودور القارئ في النص يبرز بصورة كبيرة في فاعليَّة الميتاقصّ والتي شكَّلت أبرز سمات أو وظائف هذه الظاهرة في النصوص ، سواء عبر الأسلوب الظاهر للميتاقص ، أو بواسطة استعمال بعض الضمائر التي تجعل القارئ شريكاً مع المؤلف، أو مخاطبته ببعض العبارات التي يوجِّهها السارد إلى القارئ بغية إشراكه ، أو عبر الأسلوب الخفيِّ للميتاقص في الأخذ بيد القارئ وإطلاعه على الفكرة في خلال آليَّة العَرْض أي حوار الشخصيَّات التي يتمُّ فيها شرح الأفكار أو الأحداث بغية إشراك القارئ .

الميتاقصّ التاريخيّ historiographic metafiction

كما يبدو من العنوان أنَّه المُصطلح الأكثر عَلاقة بموضوع الدراسة ، وقد كانت ليندا هيتشيون أوَّل من ميَّز مصطلح الميتاقصّ التاريخي عن مُصطلح الميتاقص في كتابات ما بعد الحداثة .

---

[٧٣] ينظر: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصَّة القصيرة بالمغرب / د.جميل حمداوي : ٧-٨ .

[٧٤] ينظر: الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور (الحياة بحثاً عن السرد/ بول ريكور) : ٣٩ -٤٠.

[٧٥] المصدر نفسه : ٤٦ .

[٧٦] القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية / إمبرتو إيكو ، تر: إنطوان أبوزيد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط١) ١٩٩٦ : ٦٣ .

[٧٧] الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور (الحياة بحثاً عن السرد / بول ريكور) : ٤٦ .

[٧٨] القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية / إمبرتو إيكو : ٦٤ .

[٧٩] المصدر نفسه : ٦٣ .

وبحسب هيتشيون إنَّ أدب مابعد الحداثة قد تميَّز بالإنعكاسيَّة المكثَّفة ، والتناصِّية التهكُّميَّة ، لدرجة أنَّ رواية ماوراء القص تُعادل مابعد الحداثة ، فهي مرحلة تبلور فيها وعي " ذاتي" بالتاريخ، يتَّضِح في خلال الانعكاسيَّة الذاتيَّة ، وآخر " نموذجي" يتَّضِح في أسلوب البناء في خلال الإستدعاء التهكُّمي الساخر المُتَعَمَّد للتاريخ ، فتكون بذلك قائمة على المُفارقة و(من أجل أن نُمايز بين هذه الطبيعة الوحشيَّة المفارِقيَّة والرواية التاريخيَّة التقليديَّة ، فسأُطلق عليها ماوراء القص التاريخي historiographic metafiction)[٨٠] لذلك فقد عرَّفت هيتشيون الميتاقص التاريخي أو ماوراء القصّ التاريخي بأنَّه (أحد أنواع الرواية المابعد حداثيَّة التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحاليَّة على الماضي ، وتؤكِّد على خصوصيَّة وفرديَّة الحدث الماضي)[٨١] أي إنَّها نوع من الكتابة يميِّز بين الأحداث والحقائق – عن طريق القص - التي لم يميِّز بينها كثير من المؤرِّخين ، لأنَّهم تعاملوا مع الوثائق التاريخيَّة بوصفها الدلائل الدامغة على أحداث الماضي حتَّى تحوَّلت بالتدريج تلك الأحداث إلى حقائق ، التي يستدعيها بدورهِ ما وراء القص التاريخي عن طريق تسجيلها تناصِّيَّاً ، ومن ثَمَّ تقويض ومفارقة سلطة وموضوعيَّة المصادر التاريخيَّة – حاضنة الحقائق – أي فاعليَّة ما يُسمَّى الترميز المتواطئ ثم مفارقتها عن طريق السخرية ، وهذه الرؤى ما بعد الحداثيَّة تتجلَّى عبر غايتها في استجواب الواقع وطريقة معرفتنا به ، فإنَّ ماوراء القص التاريخي ما هو إلاَّ وسيلة أدبيَّة لتحقيق غاية الأفكار ما بعد الحداثيَّة عن طريق مبدأ عدم التسليم ، وفحص فرضيات الآيديولوجيا بما يُظهِر الوعي والأنعكاسية الذاتيَّة ، فيستجلب الروائي السياق التاريخي إلى النص وكأنَّه مُذعن إلى سلطة التاريخ وقوَّتِه إلاّ أنَّه في نفس الوقت يُسائل جبروت السلطة التاريخيَّة وقيودها وذلك بإدراج العناصر التخيُّليَّة ضمن السياقات التاريخيَّة ، حتى تظهر حقائق أخرى تبدو للقارئ أنَّها حقائق تاريخيَّة ، إلاَّ أنَّها حقائق نابعة من رؤى المؤلِّف ، وناتجة عن تأويل ذاتي للحدث التاريخي وبذلك (يصبح التمثيل التاريخي بوحاً غير حاسم ، بل أنَّه ليس أكثر من سرد إضافي يوظِّف نفس أدوات الرواية والتخييل)[٨٢] إلاَّ أنَّها روايات قد تجعل - بانعكاسيَّتها الذاتيَّة وتناصَّها - من إدِّعاءاتها الضمنيَّة بتلك الدِّقة التاريخيَّة ، قضيَّة إشكاليَّة نوعاً ما ، كما ترى ذلك هيتشيون في بعض الروايات مثل " مئة عام من العُزلة " و "إمرأة الضابط الفرنسيّ " و " إسم الوردة " من ذلك النوع ، لأنَّ ما يمكن أن نُسميه العَلاقة ما بعد الحداثيَّة بين الرواية والتاريخ هي علاقة مُعقَّدة تجاوزت التفاعل والتضمينات المُتبادلة ، والميتاقص التاريخي يسعى لوضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي لكن مع الاحتفاظ بهُويَّتِهِ واستقلاليَّتِهِ بوصفهِ رواية ، فهو قصٌّ قائم على المُفارقة أو أنَّه نوع من المُفارقة الأمر الذي جعل العلاقة أكثر تعقيداً فهو يعتنق فكراً يسعى لأظهاره عبر فاعليَّته التناصِّية مع التاريخ ، التي تمنح الإحساس بحضور الماضي مع وجود التلميح الساخر الذي يَشِي بالإختلاف في قلب التشابُه ، وهو مايميّز النصوص ما بعد الحداثيَّة عن سواها ، إذ ترى هيتشيون بحسب تشارلز نيومان في كتابه " حقبة بعد الحداثة " أنَّ ميزة مابعد الحداثة تُحْدِث قطيعة إجباريَّة مع الماضي ، لأنَّ (مابعد الحداثة تهكُّميَّة عن سابق إصرار بدرجة كبيرة)[٨٣].

---

[٨٠] جماليات ماوراء القصّ دراسات في رواية ما بعد الحداثة – ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ / ليندا هيتشيون : ٩٣ .

[٨١] السخرية والتناص التاريخي في سرد مابعد الحداثة " تاريخ العار في بلاد النفطتار " إنموذجاً /أماني أبو رحمة .

[٨٢] المصدر نفسه .

[٨٣] جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة – ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ /ليندا هيتشيون : ٩٦ .

فهو فكر لم يأتِ ثائراً على مفاهيم الحداثة فحسب بل جاء ساخراً منها ، لذا فكثيراً ما تتميَّز بأسلوب المحاكاة الساخرة " الباروديا " وهو نوع أساسي من الأسْلبة الذي يلجأ إلى فضح لغة الآخرين وتحطيمها ، أي تعني قيام مادَّة لغويَّة مُعاصرة بأسْلَبَة مادَّة لغويَّة أخرى فتتحدَّث عبرها عن موضوعها، ويجب على الأسلبة الباروديَّة لكي لايكون تحطيمها للغة الآخرين سطحياً من إعادة خلق لغة باروديَّة وكأنَّها كُلٌّ جوهريّ مالِكٌ لمنطِقهِ الداخلي[٨٤]، فتكون المحاكاة الساخرة بذلك متنوِّعة إذ يمكن أن تشتمل محاكاة ساخرة لأسلوب الآخرين بوصفه أسلوباً ، أو تكون محاكاة ساخرة لطريقة في الرؤية أو الأفكار أو الكلام، وكذلك قد تبدو المحاكاة الساخرة سطحيَّة فتنحسر على الأشكال اللفظيَّة، أو تغور نحو الأعماق لتشمَل المبادئ والأُسس العميقة للغير[٨٥]. لذلك يُشير باختين إلى أنَّ الباروديا عندما تكون مُصاغة نثرياً وغير ظاهرة أي لم تكن خشنة على حدِّ تعبيرهِ ، فإنَّه سيصعب كثيراً الكشف عنها ، لدرجة أنَّه يؤكِّد وجود كثير من الأعمال في الأدب العالمي لم يُشخَّص الطابع البارودي فيها رغم إشتمالها عليه[٨٦]. إذ لا نمتلك قانوناً يمكنه أن يخبرنا كيفية التعرُّف عليها فليس أمامنا إلاّ إدراك النغمة واستشعار الجَذْبة المُفاجِئة التي تمنحنا هاجساً بوجود السُّخرية فيمكن أن نقول إنَّنا نُشخِّصُها بطريقة عاطفيَّة لا بمصطلحات نظريَّة لأنَّه (يمكن أن تكون السُّخرية بعيدة على نحو هادئ ، هدوءاً أوليمبياً يلاحظ الضعف الإنساني وقد يتعاطف معهُ ؛ أو يمكن أن تكون متوحِّشة ، مُدمِّرة ، مُلتهمة حتى الساخر في أعقابِها)[٨٧] ممَّا يعني أنَّها تؤدِّي وظيفتها بأنماطٍ متعددةٍ فهي (طريقة أسلوبيَّة قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضميناً وتناصَّاً وحواراً ، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها : التناقض ، والتَّضاد ، والسُّخرية ، والكروتيسك* ، والروح الكرنفاليَّة)[٨٨] لذا يمكن أن تُمثِّل تلك الممارسات الإقتباسيَّة المُتمثِّلة في الباروديا والمُعارضات (الدرجة القصوى من التناص)[٨٩] وبحسب هيتشيون في مَعرِض حديثها عن الباروديا بأنَّ (ما بعد الحداثي يستلزم تنقيباً في المُدَّخرات الصوريَّة للماضي لإظهار تاريخ الأشكال التمثيليَّة التي تُلفتنا إليها القصَّة الباروديَّة)[٩٠] لأنَّها تجد السخرية في الميتاقص التاريخي لاتعني تحطيم الماضي ، وإنّما الإحتفاظ بالماضي مقدّساً

---

[٨٤] ينظر: الخطاب الروائي/ ميخائيل باختين ، تر:محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع– القاهرة (ط١) ١٩٨٧ : ١٨ .

[٨٥] ينظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات/ د. جميل حمداوي ، دراسة – موقع شبكة الآلوكة : ٨.

[٨٦] ينظر: الخطاب الروائي / ميخائيل باختين : ١٣٣ .

[٨٧] نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن ، تر: د.حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة – الأسكندرية (د.ط) ١٩٩٨ : ٢٣٨ .

* الكروتيسك – دراما تقوم على التشويه والتقبيح والتنفير ، وتعتمد كذلك على الضحك والفكاهة والسخرية والتعرية الكاريكاتورية ، واستعمال الثنائيات المتقابلة وتناقض الأضداد ، وتلوين الأساليب واللهجات وتهجينها في بوتقة فنية متكاملة معبرة ودالة فنياً وجمالياً .

[٨٨] الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات / د. جميل حمداوي : ٨ .

[٨٩] بلاغة الخطاب وعلم النص/ د.صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان (ط١) ١٩٩٦ : ٣١٠

[٩٠] سياسة مابعد الحداثية / ليندا هيتشيون ، تر: حيدر حاج إسماعيل ، مراجعة : ميشال زكريا ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت (ط١) ٢٠٠٩ : ٢٠٥ .

لكن مع محاكمته في الوقت نفسه (وهذه هي المُفارقة مابعد حداثيَّة)[٩١] فهي مثل أي شكل من أشكال إعادة الإنتاج ، تخضع لفكرة التشكيك بالأصلي والنادر والمفرد ، لكن دون فَقْدِهِ معناه ، فهي تعمل على إظهار سياسة التَّمثيل أي أنَّ الكتابة الباروديَّة الساخرة وعبر عمليَّة مزدوجة تشمل الإدخال والتهكُّم فهي تُشير إلى كيفيَّة مجيء أشكال التمثيل الحاليَّة من أشكال تمثيل ماضية ، وماهيَّة النتائج التي يمكن أن تُشتق من الإستمراريَّة والإختلاف[٩٢]. أي أنَّ هناك معنيين (فلا يستطيع المُحاكي الساخر أن يمحو كُلِّيَّاً ، المعنى " الجاد " في الأصل ، بل أنَّه قد يتعاطف معه)[٩٣] لذا فإنَّ هيتشيون تعبِّر عن المفهوم المقبول عن الباروديا ما بعد الحداثيَّة من وجهة نظرها ، بأنَّها كتابة لا تقوم بإهمال أشكال سياق الماضي التمثيليَّة التي تستشهد بها إلَّا إنَّها (توظِّف التهكُّم لتُقرَّ بواقع انفصالنا عن ذلك الماضي ، اليوم – بعامل الزَّمن ، وبسبب التاريخ اللاحق لتلك الأشكال التمثيليَّة ، فهنا خط متَّصل ، لكن هناك ، أيضاً، إختلاف ساخر ، وهو إختلاف يُحدِثُه ذلك التاريخ ذاته)[٩٤] ، فعن طريق هذه السُّخرية يتجسَّد عنصر المُفارقة التي تُشير بوصفها بناء ما بعد حداثي للنص إلى أنَّ (هناك دائماً مفارقة في قلب تلك الدعامة)[٩٥] ممَّا يمكن القول أنَّ السخرية تلامس الاختلاف مع الماضي فتتبلور فاعليَّتها في النص عبر ارتباطها بالتناص مع التاريخ ، الذي بدورهِ يُعدُّ من مميِّزات النص الأساسيَّة عند جوليا كرستيفا ، لأنَّها ترى النص بوصفه نتاجاً لنصوص أخرى سابقة له ، فهو يَعقُد – أي النص الجديد – معها عَلاقة تبادُل حواري ، مُذيباً فكرة مركزيَّة النص وانغلاقهِ على ذاته أو من كونه بنية مُكتفية بذاتها ، أي أنَّ (كل نص يتشكَّل من تركيبة فسيفسائيَّة من الاستشهادات ، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى intertextuality)[٩٦] فتعمل المحاكاة التناصِّية الساخرة في نصوص الميتاقصّ التاريخي ما بعد الحداثيَّة على استجلاب الحدث الماضي في النص ، وتقوم بخلق حلقة وصل بين ماضي القارئ وحاضرهِ ، لكن بأسلوب إعادة كتابته في سياق جديد عبر فاعليَّة التهكُّم أو السُّخرية . ولقد تعدَّدت الأساليب في كتابات ما بعد الحداثة ولا سيَّما ما وراء القصّ التاريخي التي اعتمدها الروائيون في استحضار الماضي من شخصيَّات أو أحداث مشهورة أو غير مشهورة أو نصوص من التاريخ ضمن رواياتهم ، وهذه التناصَّات لها الدور الأساسي في تأكيد فكرة تَخَيُّليَّة الواقع والحقيقة ، فضلاً عمَّا يعمد له الروائي في استجواب دور هذه التناصات بعد توظيفها في روايته ، فهي إلى جانب أنَّها تؤكِّد تخييليَّة الكتابة على طريقة الانعكاسيَّة الذاتيَّة ما بعد الحداثيَّة ، إلَّا أنَّ الأَهمّ من ذلك إنَّها تأتي (لتوضيح كيف إنَّ هذه السرديَّات يمكن أن تُعاد كتابتها والتلاعب بها في الحاضر، في محاولة لاختلاس شرعيَّة النصوص الماضية ، واستبدال الأصالة التي مُنِحَت

---

[٩١] الفلسفة النسوية : في فضح إزدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده / مجموعة مؤلفين ، تحرير: علي عبد المحمداوي ، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف – بيروت ، الجزائر (ط١)٢٠١٣ (ليندا هيتشيون : العلاقة بين النسوية ومابعد الحداثة / أماني أبو رحمة) : ٤٨٧ .

[٩٢] ينظر: سياسة ما بعد الحداثية / ليندا هيتشيون : ٢٠٦ .

[٩٣] نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن : ٢٣٨ .

[٩٤] سياسة ما بعد الحداثية / ليندا هيتشيون : ٢٠٧ .

[٩٥] جماليات ما وراء القص (ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ / ليندا هيتشيون) : ٩٦ .

[٩٦] علم النص / جوليا كرستيفا ، تر: فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء (ط١) ١٩٩١ : ٧٩ .

للماوراء سرديَّات في فترةٍ ما)[٩٧] فتصبح هذه الشخصيَّات أو الأحداث التاريخيَّة نقاط تقاطع مع الأدب والتاريــخ والثقافة المُنتجة لها .

وتظهر لنا جدوى التناص أيضاً ، عبر ما أشارت له هيتشيون بحسب رونالد بارث ، وميشيل ريفاتير من أنَّ (التناصِّية تستبدل العلاقة المُرتابة بين المؤلِّف والنص ، بالعلاقة بين القارئ والنص ، تلك التي تموضع هندسة المعنى النصِّي ضمن تاريخ الخطاب نفسه ، لا يمكن اعتبار العمل الأدبي أصيلاً حتى وإن كان كذلك إذا كان بلا معنى بالنِّسبة لقرائِهِ)[٩٨] أي أنَّ العَلاقة بين المؤلِّف ونصِّه هي أشبه ما تكون بعلاقة لا تخلو من الارتياب والقلق ، الناتِج بدوره عن التخييل الذي يؤسَّس عليه النص ، والناتج عن مُخيِّلَة المؤلِّف ، فالأخير على يقينٍ من تخييليَّة النص لأنَّه هو مَنْ أنتجَهُ ، إلَّا أنَّ التناصِّية تخلُق علاقة أخرى بديلة عن هذه العَلاقة المُرتابة – القائمة على التخييل – وهي العَلاقة بين القارئ والنص وذلك حين تموضع هندسة جديدة للمعنى – بفاعليَّتها – في إظهارها للقارئ.

وهذه الفاعليَّة – أي فاعليَّة التناص – تتجلَّى في خلق ما يمكن أن نسميه عَلاقة أُلْفة بين القارئ والنص، حيث (تضمن للقارئ أن يكون جائزاً اعتبار رغباتهِ " أو توقُّعاته " حقائق)[٩٩] أي يمكن أن نقول أنَّ ذهن القارئ قائم على نظريَّة معرفة خاصَّة به ، تنطوي على آليَّة التمييز بين الصواب والخطأ ، والمُمكن وغير المُمكن ، فضلاً عن الرَّغبات والتوقُّعات ومدى إمكانيَّات تحقُّقها أو حدوثها أو استحالتها ، فالفاعليَّة التناصِّية في النصوص الميتاقصِّية التاريخيَّة ، يمكن لها أن تُقدِّم الضمان في إمكانيَّة تحقُّق رغبات وتوقُّعات القارئ التي لا يمكن تحقُّقها في أرض الواقع وهذا الضمان يتعلَّق بمهارة الروائي في صُنْع السارد الذي يمتلك قدرة على الإقناع ، وأهمّ آليَّات السارد في الإقناع هو التناص ، فقد يكون التخييل وحده لا يتمكَّن من مخاطبة المعرفة لدى القارئ ، بقدر ما يقوم به التناص في قدرته على استحضار مُحيط القارئ وواقعهِ إلى النص ومن ثَمَّ نسجهِ ضمن طاقات تُناغم رغباتهِ وتوقُّعاتهِ .

لقد وصفت نصوص ما بعد الحداثة بصفة (ما وراء القص التاريخي) بسبب الانعكاسيَّة الذاتيَّة في تلك النصوص أي بروز الذات الواعية في تناول الحَدث ، فضلاً عن اهتمامها بالتاريخ ، ولم تكن النظرة للتاريخ سابقاً مُندرجة ضمن إطار الموضوعيَّة ، فلم يكن هناك خط فاصل بينه وبين الأدب ، أو كما تعبِّر عنها فكتوريا أورلوفسكي بأنَّ التاريخيَّات المبكرة تنطوي على مُلغَّمات ضمنيَّة من الحقيقة والأسطورة ، فنجد أنَّ كلمة (تاريخ) في اللغة الأنجليزيَّة (history) تتضمَّن كلمة قصَّة : story، إلَّا أنَّ مع تبلور سمات العقلانيَّة في الفكر الحداثي ، وتجذُّر الواقعيَّة فقد تغيَّرت النظرة ، وأصبح التاريخ يُمثِّل الموضوعيَّة بينما تُمثِّل الرواية عالم التَخَيُّل ، وهذه الموضوعيَّة التي أسبغها الفكر الحداثي على التاريخ قد منحتهُ سلطة اليقين[١٠٠] ، التي أحالت مقولات التاريخ إلى حقائق يقينيَّة – لا شكَّ فيها – عن أحداث الماضي تلك ، وهو ما لمْ يرتضه الفكر ما بعد الحداثي ، فهو فكر لا يؤمن بالحقائق المُطلقة ، ولا يقبل التسليم بها ، أو الخضوع لسلطة المقولات التاريخيَّة دون محاورتها ، ذلك لأنَّه يفصل بين الحدث الماضي وبين الحقيقة التاريخيَّة التي يكتبها التاريخ ، لذا فهو

---

[٩٧] السخرية والتناص التاريخي في سرد ما بعد الحداثة / أماني أبو رحمة : ٦ .

[٩٨] جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة – ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ / ليندا هيتشيون : ٩٨ .

[٩٩] القارئ في الحكاية / إمبرتو إيكو : ٢٧٢ .

[١٠٠] ينظر: جماليّات ما وراء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة / ما وراء القص / فكتوريا أورلوفسكي : ٥٤ .

يَعمَد في هذه النصوص إلى إستجواب سلطة التاريخ عبر الانعكاسيَّة الذاتيَّة التي تُحيل إلى أنَّ الحقائق المعروضة في النص هي تأويل المؤلِّف الذاتي ، وبذلك تكون نصوص ما وراء القصّ التاريخي هي(روايات الانعكاسيَّة الذاتيَّة المُكثَّفة التي تُعيد تقديم السياق التاريخيّ بطريقة ما وراء قص و " تُمَشكِل " تبعاً لذلك ، قضيَّة المعرفة التاريخيَّة بأكملها)[١٠١] كذلك فإنَّ كتابات ما وراء القصّ التاريخي (توظِّف وقفة استجوابيَّة عن طريق التوظيف المُشتَرَك للإتفاقيَّات السرديَّة والمرجعيَّة والذاتيَّة المحضورة وهُويَّتها " النصيَّة")[١٠٢] لأنَّ هذا الأسلوب من الكتابة (لايتعامل مع التاريخ بوصفه أحداثاً ووقائع ، بل يتعامل معه بوصفهِ نظاماً من العَلاقات اللغويَّة على المستوى التركيبي والدلالي وهو بذلك يُبعِد الفصل القائم بين الأدب والتاريخ ... فإذا كان الأدب مفصولاً عن التاريخ ، فالتاريخ لايوجد إلاَّ نصَّاً)[١٠٣] ، والأبعد من ربط التاريخ بالرواية ، فإنَّ روايات ما بعد الحداثة تقترح تمثيل الماضي في الرواية – كما تشير لذلك هيتشيون – من أجل زلزلة يقينيَّاتِهِ ، فلا يكون نهائيَّاً وغائيَّاً ، ولتحقيق مثل هذا التمثيل فهي تَعْمَد للتلاعب بحقائقهِ ، وتقوم بتزييفها عن عَمْد ، لإظهار ما يمكن أن يُخْفِق بهِ التاريخ المُسَجَّل ، وتُفَعِّل آليَّة الإفتراض والإحتمال في وجود أخطاء مقصودة أو غير مقصودة التي قد تكون ناتجة من تضمينات الآيديولوجيا في سجِّلات التاريخ التي قد تَغمط الأحداث التاريخيَّة شيئاً من حقيقتها ، فتُدْلِي الآيديولوجيا المُقدَّسة بحقائق مزعومة لأحداث مُتوقَّعة ، وهي – أي روايات ما بعد الحداثة – في هذه الآليَّة المُقترحة في تعريف الحقيقة والواقع (تفتح كتابات ما وراء القصّ التاريخيّ نوعاً من النفق الزماني الذي يُعيد اكتشاف تاريخ المقموعين كالنساء والسُّكان الأصليين الخاضعين للإستعمار)[١٠٤] ويسبق روايات الميتاقصّ التاريخيّ ما بعد الحداثيَّة ، ما يُسَمَّونَ بمؤرخي الهامشيَّة الذين قاموا بسدِّ ثَغَرات التاريخ التقليدي ، عن طريق استذكار المَنسيِّين في التاريخ ، من مُتشرِّدين بُسطاء ، ومُجرمين مغمورين ، وسحرة القُرى، والمومسات ، وفئات لا يعبأ بها التاريخ ، ويُعيدنا الأمر هنا إلى مسألة الوثائق وكيفيَّة استعمالها ، والتمييز بين أنواعها ، وفيما إذا كانت هناك وثائق تُجيب على التَّساؤلات عمَّا يُحيط بهذه الشرائح المُجتمعيَّة المُهمَّشة في التاريخ السلطويّ ، من أجل بلوغ أصوات الهامشيين في الماضي (وهي أصوات ظَلَّت مكتومة بصورة كُليَّة من طرف أصحاب السلطة الذين يتكلَّمون عن الهامشيين ، ولكنَّهم لا يسمحون لهم بالكلام)[١٠٥] ، وممَّا يجدر الإشارة إليه أنَّ فيليب جوتار أثبت أنَّ تجديد المناهج في البحث تُوصِل إلى أحسن النتائج ، لذلك عَمَدَ إلى عَدّ الرِّوايات الشعبيَّة التي تتعلَّق بتلك الشرائح وسيلة لمعرفة صورة قد تختلف عن الصورة التي يُقدِّمها تاريخ السلطة ، بعد اليقين من إنَّ الوصول المباشر لمقولات الهامشيين دون اللجوء للخطاب الرسمي أمر مُتعذِّر جداً[١٠٦]، وإشارة جوتار هذه مثيرة للدهشة حقاً ، بوصفها تجعل من الرواية – القائمة على التخييل – وسيلة في إضاءة صور معتمة إلى جانب صور تاريخ السلطة ، وهي في نفس الوقت تعزز مكانة رواية التاريخ بعد الحداثية تحديداً ، إنَّما لايسعنا إلاَّ أن نقول إنَّ تقنية الميتاقص التاريخي بوصفها أبرز تقنيات النص بعد الحداثي ، هي وسيلة بحث ، لكنَّها مسؤوليَّتها ملقاة على عاتق الروائي دون المؤرِّخ .

---

[١٠١] المصدر نفسه : ٥٤ .

[١٠٢] المصدر نفسه : ٥٤ .

[١٠٣] ما وراء السرد في الرواية العراقية:رسالة ماجستير/حسن مجاد عبد الكريم، كلية التربية/جامعة القادسية١٣٤:٢٠٠٩

[١٠٤] جماليات ماوراء القص – ما وراء القص / فيكتوريا أورلوفسكي : ٥٤ .

[١٠٥] التاريخ الجديد – تاريخ الهامشيين / جان كلود شميت : ٤٧٣ .

[١٠٦] ينظر: المصدر نفسه : ٤٧٣-٤٧٤ .

لقد أصبحت موضوعة الرواية والتاريخ ، والعَلاقة بينهما ، موضوعة كثير من المؤتمرات مؤخراً ، وقد أشار لهذا الاهتمام الروائي " علي بدر" لذلك فهو يقول إزاء التساؤلات التي تُطرح حولَ كتابته (إنِّي أكتب الرواية المُضادَّة للتاريخ)[١٠٧] والرواية المُضادَّة للتاريخ التي تُمثِّل آليَّة عملهِ الرِّوائي ، ليست هي الرواية التقليديَّة كما يمكن أن نسمِّيها التي تعود للتاريخ بوصفه نصَّاً مَهيباً تُحيطه القداسة أو التَفرُّد و الأَصالة ، إنَّما هي الرواية التي تسخر من صِدْق التاريخ أو التي تقوم بمراجعة التاريخ ، وبأساليب متعددة تُحيل إلى المُفارقة التاريخيَّة التي يمكنُها (أن تكون إستعادة لرؤية أو تَوقعيّة ما)[١٠٨] فنجد الروائي " علي بدر" ينشقُّ عن التاريخ، ويعرض رؤاه النقديَّة الهادمة لمقولات التاريخ الرسمي ، التي يعدَّها مقولات السلطة بكافَّة أشكالها ، ممَّا يجعل الرواية ضَرْباً (من الكتابة الإستعاديَّة للأحداث الماضية على وفق وجهة نظر مُعاصرة)[١٠٩] أمَّا عن طريق تفكيك الحَدَث على وفق سياقاته، أو ما نجده في بعض رواياته عن طريق أسلوب الباروديا أو المحاكاة الساخرة – وقد أشرنا له سابقاً – الذي يُخضِع النادر والمُفرد ، وذا القيمة للشك ، وإزاء ذلك التشكيك لايقدِّم الحلول ، لأنَّه في الأساس لا يمتلك حلولاً – أو بوصفه مشروع التفسير الذي أشار له ريكور في مَعْرِض حديثه عن آليَّة التعامل مع الوثيقة الذي أشرنا له سابقاً في التَّمهيد* – ولإنَّ آليَّة التشكيك بالحدث التاريخي نابعة من الاعتقاد بنسبيَّة الحقائق ، وعدم اليقين ، أي أنَّ تفعيل الشك أو الرفض لمقولات التاريخ غير كفيلة بإيجاد الحقائق البديلة ، بقدر ما تكون رؤى ذاتيَّة تُفصِح عن نفسها ، وتُشير إلى كيفيَّة التعامل مع ما يمكن أن يَفرض نفسه حقيقة مطلقة كما هو حال سرديَّات التاريخ ، التي تضع نفسها إطاراً صارماً وواضحاً لأحداث حدثت في الماضي لايمكن اكتناه حقائقها لزخم ما يحيطها من سياقات ثقافيَّة وسياسيَّة كثيرة، وبذا لا يمكن التسليم بمقولة السلطة المُتمثِّلة بالتاريخ ، لذلك نجد نصوص الميتاقصّ التاريخيّ التي تُمثِّل كتابات ما بعد الحداثة – كما أشرنا سابقاً – تفصل بين التاريخ وبين أحداث الماضي ، لكنَّها لاتُقدِّم البديل وبحسب هيتشيون أنَّ الباروديا مابعد الحداثيَّة المتناقضة لا تُعنى بالحلِّ الذي يُمثِّل حقائق بديلة لما تمَّ التشكيك فيه إنَّما (إبراز لتلك التناقضات بعينها)[١١٠] .

والروائي " علي بدر" يرى أنَّ اختبار الأحداث التاريخيَّة بعد مرور مدَّة طويلة عليها ، عبر إعادة تمثيلها سردياً أي عرضها في إطار حكائي ، يحتاج إلى رؤية نقديَّة تتحاور مع السياقات الثقافيَّة ، والاجتماعيَّة ، والسياسيَّة التي تحيط بذلك الحدث ، فيعمل وفق فاعليَّة النص التواصليَّة مع نصوص ومرجعيات قديمة ، والمؤدِّية للإنقلابة على المرجعيَّات الموروثة أي المرجعيَّة التاريخيَّة ، رغم التماهي معها ، وهو في ذلك يسعى إلى كشف مقولة أُخرى للتاريخ – أي تاريخ المهمَّشين والمسكوت عنه – وإلى جانب ذلك إعادة إنتاج على وفق رؤية نقديَّة جديدة ، لذا فهو يُسمِّيها رواية (القلق التاريخي) ، التي يتعامل فيها مع مقولات التاريخ على وفق مفهوم التحوِّل بفعل ديناميَّة

---

[١٠٧] الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر ، مقال منشور في جريدة الرياض، العدد:١٣٥١٣ في ٢٠٠٥/٦/٢٣ .

[١٠٨] معجم المصطلحات الأدبية / سعيد علّوش : ١٧٨ .

[١٠٩] الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر .

* ينظر: التمهيد : ١٧ .

[١١٠] سياسة ما بعد الحداثية / ليندا هيتشيون : ٢٠٧ .

العلاقة بين النصوص والمرجعيَّات ، وعلى وفق المفهوم السَّردي للتاريخ الواعي لمظاهر التجدُّد الضمنيَّة الداخليَّة في النسق فيكون بدوره قادراً على تفسير التحوُّلات التاريخيَّة[١١١].

وبعض النقَّاد يقف موقف الضد من هذه الرؤى ما بعد الحداثيَّة التي يوظِّفها " علي بدر" في رؤيته إلى التاريخ ، بوصفها مفاهيم تُشير إلى (مَحوِّ الشخصيَّة وبالتالي محوِّ الهُويَّة الوطنيَّة وتزييف التاريخ العام)[١١٢] إلاَّ إنَّ " علي بدر" يجد أنَّ الرواية (هي مغامرة المثقّفين لِمَا تملكه من طاقة إخصابيَّة وقدرة تحليليَّة ونقديَّة للوقائع)[١١٣] بوصفها روايات الجيل الجديد التي تحاور السرديَّات الكبرى عن طريق الشكّ ، مثل سرديَّات الأمَّة ، وسرديَّات التاريخ ، وسرديَّات المُنتَصِر، والسرديَّات الإستعماريَّة ، وعن طريق المعرفة التي يمتلكها عن المجتمع يُخضِع كل ذلك للنقض بوساطة السخرية والتَهكُّم ، والدعوة إلى التفكير ، وهو بذلك يُثير انفعال القارئ ويقوم بإشراكه أيضاً عن طريق شرح بعض الأحداث وتوضيحها أو ذكره أحداثاً وأسماءً مُعاصرة حيث يشير إلى إنَّها أسلوب من أساليبه في إشراك القارئ * إنَّها روايات مُغايرة لروايات الجيل السابق المأخوذة بالآيديولوجيَّات المُتخفِّية في مقولات التاريخ ، ومأخوذة بالبطولة الوطنيَّة ، وحروب الإستقلال التي ما عادت تُمثِّل فكراً مُعادلاً بالقوَّة إزاء الخطاب الاستعماري ، إنَّما موضوعات لا تخلو من المغالطات التاريخيَّة ، وإن كانت روايات الأجيال السابقة تسير خلف التاريخ ، سعياً في بلورة تطلُّعات المجتمع المستقبليَّة وكأنَّها آفاق وهميَّة ، فإنَّ الرواية اليوم كما يراها " علي بدر" لا تبحث عن (معنى خارج الواقع أو عن معنى ما وراء المعنى ، وتجنَّبتْ الشخصيَّات المُصطنعة والحبكات المُحتَمَلة ، وركَّزت على وصف واقعي للحياة المُعاصرة ، وقد اتَّخذَت لنفسها صيغة الأوتوفكشن autofiction أو الكتابة بضمير الأنا واستخدام وجود الكاتب على أنَّه المصدر الوحيد للحقيقة ، إنَّها رواية تجمع ما هو مُتعارض ما بين السيرة والرواية ، ما بين السرد والواقع والتصرُّفات الواقعية وبين الحكاية اليوميَّة)[١١٤] كذلك يمكن أن نُحدِّد موقف " علي بدر" من الوثيقة التاريخية ، وكيفيَّة تعامله معها ، حيث يمكن القول أنَّه تبنَّى دور المؤرِّخ نوعاً ما في التعامل مع الوثيقة التاريخيّة إنَّما بكيفيَّة مُغايرة ، وذلك انطلاقاً من كون التاريخ هو الآخر خاضعاً لعمليَّات تخييليَّة وتأويليَّة وسرديَّة ، أي من فكرة أنَّ التاريخ لا يخلو من التخييل عبر عمل المؤرِّخ (الذي يحكي الماضي عبر حبكات مرممَّة بوثائق ، فهو تأويل للوثيقة والتصرُّف بها وليس واقعاً مطلقاً ، ومن هنا تتمُّ عمليَّة إنتاج التاريخ وصناعته ، من هذا المكان المُتَوَهَّم يتحرَّك التاريخ نحونا ، عبر الماضي المُؤَوَل من قبل السارد ، وعبر الوثيقة التي يتمُّ التصرُّف بها طبقاً إلى المساحة التي تُتيحُها العمليَّة السرديَّة ذاتها)[١١٥] وفق إشارة كولنجوود بأنَّ التاريخ من عمل المُخيِّلة – كما تحدَّثنا عن ذلك – فكما المؤرِّخ قد تَظَلَّلَ بفاعليَّة

---

[١١١] ينظر: الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر .

[١١٢] تبيئة المفاهيم الاستشراقية جرد واستنطاق وتأويل لنصّيات (علي بدر)/ محمد قاسم الياسري ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الإصدار (٧٨) ٢٠٠٩ : ١٠ .

[١١٣] الرواية نواة السرديات الكبرى – علي بدر إنموذجاً / يوسف محسن ، دراسة منشورة في موقع الحوار المتمدن بتاريخ ٢٠٠٩/١١/٣٠ .

* في حديث له من خلال اتصال هاتفي .

[١١٤] رواية الجيل من الانقراض إلى تشكّل السرد / علي بدر ، مقال منشور في جريدة الرياض ، العدد: ١٤٧٠٣ بتاريخ ٢٠٠٨/٩/٢٥ .

[١١٥] الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر .(سابق)

الخيال في السرد التاريخي ، التي يجدها ريكور فاعليَّة قوَّة للتاريخ[١١٦]، فالروائي علي بدر يتعامل مع الوثيقة التاريخيَّة بفاعليَّة الخيال ، على وفق مرجعيَّات معرفته هو بالواقع لامرجعيَّات الواقع الوثائقيَّة التي يعتمدها المؤرِّخ ، ومن معرفته الذاتيَّة بالواقع تتشكَّل رؤيته الذاتيَّة للوثيقة التي بدورها تنشبك مع الخيال في بوتقة الحَدْث.

فيرى " علي بدر" أهميَّة الوثيقة التاريخية ، وآليَّة التعامل معها تتشكَّل من طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ – ولا يقصد الرواية التي تتشكَّل من الحدث التاريخي – بل الرواية التي تُشكِّل الحدث على وفق مُخيِّلة الروائي ، أي الرواية المُهتمَّة بالشخصيَّات المُهمَّشة والمقموعة ، وبالمخزون التصوُّري للمجتمعات ، والأحداث التافهة والمنسيَّة ، والأسرار المخبوءة ، والموائد والصالونات والمقاهي على حد تعبيره ، وكلُّ ما يتعلَّق بالحياة التي يَهمِلُها التاريخ الذي بدوره يهتمَ بتحوُّلات السلطة السياسيَّة والتحوُّلات الكبيرة التي تمثِّل الشكل الإطاري للحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة، وبكلّ من يمتلك السلطة والقوَّة في صنع هذه الأُطر ، وهذه العلاقة تُحيل إلى تفعيل قوَّة الوثيقة التاريخيَّة عبر التحوُّلات الاجتماعية أو بمعنى آخر تبعث روحاً في الوثيقة الجامدة فتمنحها استمراريَّتها ، فهو (إزاء وسيلة يمكنها أن تُعيد للبنى الموروثة روحاً مُعدَّلة ومُتصوَّرة في إطار الثقافة المُعاصرة)[١١٧] لأن الوثائق (غالباً ما تكون خرساء ، في حدِّ ذاتها ، أو أنَّها تقول صمتاً غير ما تقوله جهراً)[١١٨] ، لذا نجده يستعمل الوثيقة التاريخيَّة لتحقيق أعلى درجات الإقناع عبر التماهي مع الحدث التاريخي الذي تنطوي عليه الوثائق ، ثمَّ نقضه فيما بعد عبر سرد عالي التقنيَّة والذكاء ، يجعل من الصعوبة بمكان وضع حدٍّ فاصل بين الواقع والتخييل لإثبات إمكانيَّة تحقُّق السرد بشكل واقعي ، ومن ثَمَّ ضرب فكرة يقينيَّة الحقائق . كما نجد روايات " علي بدر" رغم ما تستجلبه من إطار تاريخي إنَّها قائمة على التَخَيُّل ، حين يؤكِّد أنَّ (الرواية تخترع تاريخها الخاص بها ..... الرواية تقلِب معادلات التاريخ وتُفرِغَه من محتواه لأنَّها تربطه على الدوام بواقعة مُتَخَيَّلة ، أو مُختَرَعة ، أو مُلفَّقة ، فهي تستبني في لحظة تاريخية معيَّنة ، إختلافها عن التاريخ ، إنَّها تنقل فعاليات الكلام الشفاهي إلى تقنيَّات الفن الروائي)[١١٩] فهو يجد أنَّ الرواية تظهر من منطقة الخيال بوصفها (المنطقة الخاضعة لتبادل أساس بين القوى الرمزيَّة والاجتماعية والانثربولوجيَّة التي تحكم المجتمعات .... مُخَيِّلة إجتماعيَّة تُشَكِّل الهُويَّة التي نحن منها ، من هنا تظهر الرواية ، تظهر من هذا المُنَسِّق المُؤَسِّسي الذي تخضع له وترتبط به بشبكة رمزيَّة ، والرواية هي المظهر المكتوب من هذه البنية الانفعالية)[١٢٠] فهو يرى فاعليَّة التخييل مُضَمَّنة في كل جوانب الحياة ، إنطلاقاً من كوننا محاطين بمنظومات سرديَّة كبرى بدءاً من الدولة حتى العائلة بدورها تتكفَّل إنتاجنا شخصيَّات وأحداث بالمعنى السردي ، إذ نتعرَّف على السياسة عبر سردها التاريخي ، وعلى الأشخاص عبر سرد حياتهم ، وسرد الأحداث هذا (يتمفصل بشكل إطلاقي مع التخييل ... إنَّما نحن تجربة مُعاشة ومُؤسَّسة ضمن منظومة تخييليَّة هي التي تقوم بإنتاجنا من خلال المعنى الذي ينتجه السرد داخل الحبكة ... بل أنَّ أيَّة أمَّة تُعيد إنتاج كيانها سردياً بواسطة تَمَثُّل حكائي هدفه إنتاج نموذج مُتَخَيَّل عن

---

[١١٦] ينظر:الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور– ميتافيزيقا السردية الزمان والسرد في فلسفة التاريخ عند ريكور: هايدن وايت : ١٩٦ .

[١١٧] حوار مع الروائي علي بدر / إعداد: أحمد الحلي ، منشور في مجلة (أدب فن) الألكترونية بتاريخ ٢٠١٢/٤/٢٢

[١١٨] حفريات المعرفة / ميشال فوكو : ٩ .

[١١٩] الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر .

[١٢٠] حوار مع الروائي علي بدر (سابق) .

نفسها)[١٢١] أي بحسب بوتر الذي يؤكِّد بأنَّ (الناس محاطون بالسرديات على الدوام ، إننا لانترك صناعة التخيُّل حتى عندما نهجر الحكايات الخرافيَّة وألعاب الطفولة ، إننا نروي القصص باستمرار لنهرب ، لنترك أثراً ، لننبه ماضينا وحاضرنا) [١٢٢]

ويُلاحظ أنَّ علي بدر يَعمَد إلى تقسيم معظم رواياته على ثلاثة أجزاء ؛ مُقدِّمة ووسط ونهاية ، وهو أسلوب بحسب علي بدر مُستَمَد أساساً من الفلسفة الهيغليَّة التي بنى عليها هيغل النظريَّة الديالكتيكيَّة المُتضمِّنة مُقدمة وطباق وتوليف منهجيَّةً لتفسير الحركة التاريخيَّة *. لأنَّ هيغل يدرس العقل أي طبيعة الروح عن طريق نشاط العقل في التاريخ متمثلاً في صراعه نحو الوعي ، لذا (يقسِّم هيغل تاريخ الإنسانيَّة إلى ثلاثة أقسام اعتماداً على درجة التقدُّم ، أو امتلاك الفرد الحرية التي هي شرط أساسي لتقدُّم الوعي لدى الروح في معرفة ذاتها ، باتِّجاه الوعي المطلق)[١٢٣] .

ويتوجَّه اهتمام البحث نحو دراسة الوثيقة التاريخيَّة في النصوص الروائيَّة للروائي علي بدر المُتمثِّلة في إحدى عشرة رواية ، سنتناول فيها نوع الوثائق التاريخيَّة التي استعملها ، وكيفيَّة تعاملَهُ مع الوثيقة ، ومدى فاعليَّة التَخيُّل فيها ، فضلاً عن تقنيات القص والأبعاد الفنية في توظيف الوثائق ، ورواياته بحسب التسلسل الزمني لصدورها هي :

١- رواية (بابا سارتر) – صدرت عام ٢٠٠١ : تطرح هذه الرواية قضيَّة الوعي الثقافي الزائف في مرحلة الخمسينيَّات والستينيَّات من القرن الماضي في العراق ، حيث سخر فيها من جيل الفكر الوجودي الذي ساد خلال تلك المرحلة بوصفه جيل ثقافة مزيَّفة ليس له سوى استهلاك المعرفة الغربيَّة ، وتظهر المعالجة السرديَّة عن طريق بطل الرواية (عبد الرحمن المُلَقَّب بفيلسوف الصدريَّة) وما يتبلور من أحداث ومُتَناقضات في سرد سيرة حياته . وقد حصلت هذه الرواية على جائزة الدولة للآداب في بغداد عام ٢٠٠١، وجائزة أبو القاسم الشابي في تونس عام ٢٠٠١ أيضاً وقد ترجمت إلى العديد من اللغات .
٢- رواية (شتاء العائلة) – صدرت عام ٢٠٠٢ : وتُصوِّر انهيار الطبقة الأرستقراطيَّة في بغداد في مرحلة الستينيَّات على أثر التقلُّبات السياسيَّة ، وهي تمثِّل آخر عهد للمجتمع العراقي بالطبقة المدنية بحسب الروائي، وتظهر المعالجة السرديَّة عبر حكاية امرأة تنتمي لهذه الطبقة بعد أن آثرت العزلة عن محيطها، ثمَّ ما يطرأ من أحداث ومُتَغيِّرات بعد دخول رجل يدَّعي قرابة العائلة إلى حياتها ، فتتبدَّى مُعاينة الواقع الاجتماعي إزاء ما يحدث من تدهور في حياة مثل هذه العائلات في بغداد لتلك المرحلة ، وقد حازت هذه الرواية على جائزة الإبداع الروائي في الإمارات العربيَّة المتَّحدة عام ٢٠٠٢ .
٣- رواية (الطريق إلى تلِّ المُطران) – صدرت عام ٢٠٠٣ : تُظهر هذه الرواية تَنَوُّع أقلِّيات الشعب العراقي ، وتَمسُّك كل منها بعاداتهِ وهويته ، عبر رحلة يقوم بها الرَّاوي من بغداد إلى الموصل بحثاً عن العمل ثم يتغيَّر هدف الرحلة بوصوله إلى القرية المقصودة بسبب نبوءة يؤمن بها أهل القرية ، فتطرأ الأحداث والمتغيِّرات التي توصله إلى مشارف الموت فيستفيق من نومه ليكتشف إنَّه كان يحلم .
٤- رواية(الوليمة العارية)–صدرت عام٢٠٠٤ :وتدورأحداثها في نهاية القرن التاسع حتى دخول الإنكليز خلال الحرب العالميَّة الأولى،فتطرح إشكاليَّة الصراعات الثقافيَّة في الوسط البغدادي وما حدث من انشقاقات داخل فئة المثقَّفين بين العلمانيَّة والدولة الدينيَّة،وقد حصلت هذه الرواية على منحة من مؤسَّسة الكوندور الثقافيَّة.

---

[١٢١] رواية الجيل من الانقراض إلى تشكل السرد / علي بدر ، مقال سابق .

[١٢٢] جماليات ماوراء القص – ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي / هيي ساوما : ٢١ .

* من خلال إتصال هاتفي مع الروائي .

[١٢٣] دراسة في ديالكتيكية هيجل/ يوحنا بيدويد ، دراسة منشورة في الحوار المتمدن ، العدد ٢٥٨٩ في ٢٠٠٩/٣/١٨ .

٥- رواية (صخب ونساء وكاتب مغمور)–صدرت عام٢٠٠٥:تسخر هذه الرواية من مثقفي العراق في مرحلة التسعينيَّات من القرن الماضي عن طريق حكاية كاتب شاب، يحلُم بكتابة رواية سعياً من أجل الشهرة والأموال، فيلجأ إلى كل الطرق بغية تحقيق ذلك، فتَعْرُض عبر تلك الأحداث حياة المثقفين والفنَّانين تحت ظلِّ الحصار وما طرأ من تغيُّرات سلبيَّة في سلوك بعضهم،كالعيش على حساب الآخرين مستعملين براعتهم في الاحتيال، ثم تنتهي الأحداث بسلسلة من الإخفاقات في حياة الأبطال ومنهم الكاتب المغمور الذي تُمثِّل حياته مأساة الجيل.

٦- رواية (مصابيح أورشليم)–صدرت عام ٢٠٠٦ : وهي رواية عن المُفكِر إدوارد سعيد الذي يُمثِّل العلامة الفارقة في مسيرة الثَّقافة العربيَّة، فيجعل من حياته ومسيرته ومُذكَّراته ما يُمثِّل سرديَّة فلسطينيَّة تناقض وتَهدُم السرديَّة الكولنياليَّة الظاهرة،عبر تفصيلات السرديَّة الفلسطينيَّة يحاول تكذيب الرواية الرسميَّة الإسرائيليَّة عن طريق سرد اللاجئين والمطرودين والمُهمَّشين الذي بدوره يُمثِّل مدينة أخرى مغمورة ، ويتناول فيها تأثير أفكار إدوارد سعيد على المثقَّفين، وصراع المثقَّفين العراقيين إزاء الغزو الأميركي،عبر شخصيَّة "علاء خليل" المُؤيِّد للغزو، وشخصيَّة"أيمن مقدسي" الفلسطيني الأصل وعراقيُّ المَوْلِد والنشأة الرافض للغزو الأميركي،الذي بدورهِ سعى إلى كتابة رواية عن إدوارد سعيد محاولةً في تكذيب الرواية الإسرائيليَّة عبر جمع وثائق تساعده في كتابة روايتهِ .

٧- رواية (الركض وراء الذئاب) – صدرت عام ٢٠٠٧ : تتحدَّث عن مجموعة من الشيوعيين العراقيين الذين ذهبوا إلى أثيوبيا خلال المدِّ الماركسي الثوري الذي اقترح تشكيل جيش أُمميّ في أفريقيا دفاعاً من أنظمة دكتاتوريَّة بلباس ثوري ، وينتهي الحال بهم للجلوس في المقاهي والاختلاف حول التَّفاهات ، فهي رواية يسخر فيها علي بدر من الفِكر الثوري الآيديولوجي الذي امتلك أجيالاً بكاملها – منتصف القرن الماضي – وعاشت تَحلُم بتغيير العالم ، فالرواية تقوم على مفهوم رفض الآيديولوجيا .

٨- رواية (حارس التبغ) – صدرت عام ٢٠٠٨ : تُثير أحداثها موضوع الهُويَّة ، فهي تسرد حياة الموسيقار العراقي " كمال مدحت " الذي قُتِلَ بعد اختطافهِ عام ٢٠٠٦ في أجواء غامضة فتظهر لهذا الرَّجل ثلاث شخصيَّات بثلاث هويَّات ، فهو في الأصل (يوسف صالح) اليهودي الذي هُجِّرَ إلى إسرائيل عام ١٩٥٠ اثر تهجير اليهود من العراق، لكنَّه لم يتمكَّن العيش في إسرائيل ، فترك زوجته وإبنه وذهب إلى إيران وتزوَّجَ إبنة تاجر إيراني وأصبح أباً لإبن آخر ثُمَّ عاد إلى بغداد بهويَّة شيعيَّة حتى هُجِّرَ منها عام ١٩٨٠ لأصلهِ الإيراني، فانتقل من إيران إلى سوريا وتزوَّج من إمراة عراقية (سُنيَّة) وأنجبَ إبْناً ثالثاً وعاد إلى العراق بهويَّة سُنَّية حتى قُتِلَ عام ٢٠٠٦ وعبر هذه المتناقضات تحاول الرواية تكذيب سرديَّات الهُويَّة ، فهي الأكثر إشكاليَّة بتصديها لموضوعة الصراع الطائفي في العراق ، وقد تُرجِمَت هذه الرواية إلى العديد من اللُّغات منها الإنكليزيَّة والفرنسيَّة والبولونيَّة والصينيَّة والكرديَّة ، ووصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربيَّة .

٩- رواية (ملوك الرِّمال) – صدرت عام ٢٠٠٩ : تُبرز الرواية آثار الموت والحروب عبر قصَّة الرَّاوي وهو أحد أفراد مجموعة جنود من الجيش العراقي الذين تحدُث مواجهة بينهم وبين مجموعة من بدوِ الصَّحراء بناء على أمر عسكري بمواجهتهم ، بوصفهم متَّهمين بقتل مجموعة ضباط في وقت سابق ، ويكون الرَّاوي هو الناجي الوحيد من مجموعتهِ وشاهداً على موت زملائِهِ ، فيُؤثر إتمام المُهمَّة وحدَه ويتمكَّن من أسر البدوي المطلوب بعد رحلة ومواجهات شاقة ، ثم تطرأ التناقضات في الأحداث على الصَّعيد النفسي للجندي فيُطلِق سراح البدويِّ ، وهي رواية فلسفيَّة عن الزمن والتاريخ وعبثية الحياة والسلطة في إطار حبكة مُشوِّقة وصراع بين الطَّرفين ، وقد وصلَت هذه الرَّواية إلى القائمة الطَّويلة لجائزة البوكر العربية ، وتُرجمَت إلى العديد من اللغات الأجنبيَّة .

١٠- رواية(الجريمة الفن وقاموس بغداد)–صدرت عام ٢٠١٠ : وتتحدَّث عن الحركات السريَّة والمدارس الفلسفيَّة في بغداد خلال العَصر العبَّاسي ، وتبدأ الأحداث في القرن السادس الهجريِّ مع وصول الرسالة الثالثة والخمسين المفقودة من رسائل إخوان الصَّفا على ظهر السفينة " مراد " مرسومة بريشة الرَّسام يحيى الواسطي ، فينشأ نزاع بين رؤوساء الطوائف الخواجيَّة ، وبعد وشاية تصل للقُضاة يحكم الوزير العبَّاسي بالموت على رئيس الطائفة وهو أحد أعضاء مثلَّث الحِكْمة فتنشأ فُرْقة بين أعضاء الطائفة إذ يتَّهم الخواجة عبَّاس الخواجة سِنان بهذه الوشاية ويُرسِل الراوي لقتلهِ ، والخواجة نصر الدين هو(الراوي) الذي يسرد قصَّة هذه الطائفة الخواجيَّة السريَّة التي تُؤمِن بالفن والحكمة الأزليَّة وتستلهم أفكارها من بعض المُفكرين مثل الفارابي وجابر بن حيَّان وتعتمد في نظامها

على قاموس بغداد الذي يعدُّونَه أعظم تَرِكة في الحِكمة والفن وهو كتاب سري يحتوي أسرار بغداد وقصَّة أبنائها .

١١-رواية (أساتذة الوهم) – صدرت عام ٢٠١١ : وتتحدَّث عن مجموعة من الجنود الشعراء في الحرب العراقيَّة الإيرانيَّة وتحديداً عام ١٩٨٧ حيث يُقتَل الجميع إلَّا واحداً هو من يروي الأحداث في عام ٢٠٠٣ حين تَسَلَّم رسالة من أخت أحد أصدقائه الذين استشهدوا في الحرب ، وهي طالبة تدرس الأدب الروسي وتريد أن تَعْقُد مقارنة بين الشعراء الرُّوس من ضحايا الفترة الستالينيَّة والحرب العالميَّة الثانية وشعراء عراقيين من مرحلة حرب الثمانينات ، فيروي البطل قصَّة أصدقائه الشعراء وهم الدكتور" إبراهيم " الذي يراه أصدقاؤه شاعراً فريداً، ويُعْدَم بسبب هرَبِهِ من الحرب ، و" مُنير" ، و" عيسى " الشاعر المجنون الهامشي الذي يتحوَّل إلى أسطورة بسبب اختفاء جُثَّتِهِ بعد إعدامه بتهمة ملفقة له من النظام الدكتاتوري، فهي رواية تتناول الحياة الثقافيَّة والاجتماعيَّة في زمن الحرب الثمانينية .

إذن يمكن أن نقول إنَّ الرواية أصبحت هي الأخرى مثلها مثل باقي العلوم الإنسانية بما تنطوي عليه من مشاريع نقدية ، وسيلة مهمة لاستجواب النص التاريخي .. ولذلك نجد أنَّ مجمل المنجز السردي للروائي علي بدر ينظم نفسه ضمن مشروع متكامل يندرج ضمن هذا الهدف .

توطئــة

يضعنا الاستعمال الوثائقي الكثيف للروائي علي بدر في نصوصه الروائية ، فضلاً عن توافر مرحلتين مختلفتين شهدهما مفهوم الوثيقة - التي تحدَّثنا عنها سابقاً في التمهيد تمثَّلتا بمرحلة التاريخ التقليدي والتاريخ الجديد - إزاء إمكانية تقسيم الوثائق - التي تمَّ توظيفها في النص - بين التقليدية والجديدة ، فشملت التقليدية كلَّاً من : المخطوطات ، والمذكرات ، والنُصُب والتماثيل والآثار، واللوحات ، والخرائط ، والتقارير ، والكتب، والرسائل التاريخية ، والصور التاريخية ، والصحف والمجلات ، وإذا كانت كل هذه الوثائق تندرج ضمن المفهوم التقليدي للوثيقة ، فقد قام علي بدر بتوظيفها على وفق تقنيات السرد بعد الحداثية في رؤيتها للتاريخ القائمة على الكشف والنقد والتفكيك والبحث في تاريخ المهمَّش ، عبر التخييلي - مستعيناً بالوثائقي ، ضمن تقنية الميتاقص التاريخي التي لاتعود الرواية فيه للتاريخ توظيفاً واستلهاماً كما كان شائعاً ، سواء باستشعار بطولات الماضي أو الوقوف على إنكساراته أو الاحتفاء بقياداته ورموزه البارزة ، إذ إنَّ قراءة الماضي عرضاً وتوظيفاً ، وإن تعددت الغايات ، سواء للاستذكار أو الموعظة لن تكون مجدية ، أو حسب ما عبَّر عنها عبدالله القصيمي (إنَّ أخطاء وآلام من لم يقرأ التاريخ ، ليست أعظم من أخطاء من قرأه)[١٢٤]، إنَّما أصبحت عودة الرواية للتاريخ بصدد المسكوت عنه ؛ تاريخ المنفي والمجهول ، أي خلق نوع من التعارض والمغايرة حيث (تنشئ من خلال علاقة المعارضة تلك ، توتراً مع الكتب التاريخية ، يمنحها غنى دلالياً ، ويخلق نصاً جديداً ، يتضمَّن المشاكلة للكتب التاريخية التراثية ويختلف عنها في الوقت نفسه)[١٢٥] وهذا النوع من العلاقة فضلاً عن فاعليته في إثراء المادة السردية ، فإنَّه يضع أمامنا إشكاليات تاريخية ثقافية وإجتماعية شتى ، مثل تأثيرات الآخر ، وإشكاليات الهوية الثقافية والدينية ، وتأثيرات السلطة ، وموضوعات المثقف وغيرها ، وقد تعرَّض الروائي علي بدر لمثل هذه القضايا في رواياته وباستعمال متنوِّع للوثائق .

المخطوطات

---

[١٢٤] **عاشق لعار التاريخ / عبدالله القصيمي ، منشورات الجمل – المانيا (ط٢) ٢٠٠٦ : ٥١ .**

[١٢٥] **الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د. صالح الزياد ، دار الفارابي– لبنان (ط١) ٢٠١٢ : ٦٢.**

يمكن القول بأنَّ المخطوطات هي من أهم الوثائق التاريخيَّة التي يعتمدها التاريخ التقليدي في الكتابة وتدوين الأحداث ، فعن طريقها يُكْشَفُ عن النتاجات الفكريَّة والعلميَّة لحقبة أو مرحلة تاريخيَّة معيَّنة ، بوصفها الإرث التاريخي المكتوب لعصر معيَّن على يدِ مُفكِّريهِ وعلمائه ، فقد اعتمد التاريخ التقليدي على المخطوطة أيَّما إعتماد بوصفها الوثيقة التاريخية الأبرز ، إلاَّ إنَّ المشكلة المنهجية للتاريخ التقليدي إنَّه يتعامل مع ما مكتوب في الوثيقة من دون البحث عن تأثيرات كثيرة على النص أبرزها تأثيرات السلطة ، فضلاً عن إنَّ التاريخ التقليدي كعادته يحفل بالكبير من الأحداث والأبرز من الشخصيات ، إلاَّ إنَّ الروائي علي بدر قام بتوظيف هذه الوثائق التاريخيَّة التقليديَّة في نصوصه الروائيَّة ليس لغرض البحث في التاريخ المكتوب أو ما يمكن أن نسميه التاريخ الرَّسمي المكتوب عبر تأثيرات السلطة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية في عصرٍ ما ، إنَّما أخذ يُضيء عبر هذه الوثائق التاريخيَّة – التي تُستَعمَل بأسلوب تقليدي في التاريخ – جوانب مُعتِمة تشير إلى تفاصيل أخرى ليس بالضرورة أن تُمثِّلَ تاريخاً آخرَ ، فقد حاول بدر التعامل روائياً عبر التركيز على ماهو هامشي وغير مركزي وتفصيلي ، فهو لم يحاول أن يتقمَّص دور المؤرِّخ ، وإنَّما سعة السرد الروائي تتطلَّب منه الخوض في تفاصيل الحياة الإجتماعيَّة ودقائقها لأفراد المجتمعات التي يشتغل عليها نصَّه الروائي ، فاستعمل المخطوطات في ثلاث من رواياته ، هي : (الطريق إلى تلِّ المُطران) ، و(صخب ونساء وكاتب مغمور) ، و (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد) .

١. رواية الطريق إلى تلِّ المُطران :

ينطلق الروائي علي بدر في هذه الرواية من رؤى شكَّلتْ أحد أهم مفاهيم منهج التاريخ الجديد مُتمثِّلة بتاريخ المهمَّش ، فيجعل من الرَّاوي – الشاب الذي ذهب وراء فرصة عمل معلِّماً للأطفال في كنيسة السُّريان في مدينة تابعة للموصل إسمها تل المُطران - يتحدَّث هنا عن مكتبة الكنيسة السُريانيَّة ، واصفاً فخامتها ونُدرة ما فيها من مخطوطات قديمة ، يقول : ((**كانت جلُّ هذه المخطوطات هي من المخطوطات النادرة والمفقودة ، مثلاً : كانت هناك مخطوطة لثيودور أبي قُرَّة مكتوبة في القرن التاسع عشر وكان يبحث عنها المستشرق الألماني لويس مانكا طويلاً دون أن يعثر لها على أثر ، وهي مخطوطة مكتوبة بخط المؤلِّف وعليها ختم التملُّك ليهودي عراقي غريب الأطوار كان يقطن بغداد إسمه روبين كالدي وهو معاصر لثيودور أبي قُرَّة ... أيضاً مخطوطة " الصهيور في نقص الدهور" للمُتصوِّف الإسلامي الحسين بن منصور الحلَّاج ، وهو المخطوط الذي لم يجد منه ماسينيون سوى صفحة واحدة في مكتبة قازان ، كان مخطوطاً ضخماً مكتوباً بخط الحلَّاج وقد امتلأ بالشروح والتعليمات**))[١٢٦] يحاول الروائي عبر هذه المخطوطات القديمة والنادرة الوجود – لدرجة أنَّ لويس مانكا لم يعثر على مخطوطة أبي قُرَّة ، وماسينيون أيضاً كان قد عثر على صفحة واحدة من مخطوطة الحلَّاج – أن يُبَيِّن مدى قِدَم الأقليَّة السُريانيَّة وعراقتها ضمن مكوِّنات المجتمع العراقي ، وحجم الإرث الثقافي الذي تمتلكه هذه الأقليَّة المُهمَّشة ، وكلُّ هذا يُلوِّح بوجود حضارة لا يُستهان بثقافتها ، وأيضاً تَجذُّر لوجود أعمق في هذه البلاد ... وهي ذاتها محاولة للروائي علي بدر البحث في تاريخ فئات مُهمَّشة من أطياف الشعب العراقي لها تاريخها ، وحضارتها ، وأصالتها الثقافيَّة الفاعلة ، كذلك حاول الروائي علي بدر عبر استعماله لهذين المثالين : مخطوطة أبي قُرَّة – اليهودي – بوصفه جانباً مهمَّشاً من الثقافة العراقية والمخطوطة الأخرى عن الحلاج وهو الخارج على مؤسسات السلطة الدينية والثقافية وصولاً إلى السياسية التي أعدمته بفتاوى رجال الدين ، فهو يريد أن نفهم أن السلطة تاريخياً في هذا البلد لم تسمح بالرأي الآخر بالوجود عبر إشارة ذكية وهي ندرة وجودها أو بقاء ورقة منها .

---

[١٢٦] **الطريق إلى تل المطران : ١٠٦ – ١٠٧ .**

٢. رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

يرصد الروائي علي بدر تفاصيل دقيقة من حياة المجتمعات - التي ترزح تحت ضغوط السلطات الدكتاتوريَّة - تتمثَّل بإرهاصات النفس البشريَّة المكبوتة ، فيتحدَّث الرَّاوي عن رحلة بحث رافق فيها صديقه الذي كان يبحث عن مخطوطة للكاتب التُّركي (حميد أورخان) وهي عبارة عن شرح لرسالة (المشاعر) للفيلسوف الفارسي (مُلَّه صدْر الشيرازي) المُتعلِّقة بالفلسفة الغنوصيَّة ، ولكنَّهم بدلاً من هذه المخطوطة عثروا على مخطوطة ثانويَّة صغيرة للكاتب نفسه ، تتحدَّث عن صفات الثعالب وخصائصها ، ونُكاتها ، إذ حصلوا عليها من السيِّد (محمود المصلاوي) أحد هواة جمع الآثار والكتب والمخطوطات ، وقد حصل الأخير عليها من (سلمان الجلبي) الذي أُهْدِيَتْ له من المستشرق الفرنسي (مكسيم رودنسون) ضمن مجموعة من المخطوطات النادرة مثل مخطوطة (الخرافات والأمثال والحكايات الفكاهيَّة) لناصر الدين خوجة، و (كتاب النساء) لأندرنولو فاضل باي ، يقول الرَّاوي عن مخطوطة الثعالب : ((**لا أقول أنَّ قراءة هذه المخطوطة الصغيرة قد أثَّرتْ بي ، إنَّما أقول أنَّها غيَّرتْني بالكليَّة ، أوَّلاً لأنَّها نصٌّ يُطلق ضحكة كرنفاليَّة ، وهي ضحكة عيد جاءت من شيعي كلاسيكي مُعذَّب بالحسِّ المُصيبي والفلسفة التفجُّعيَّة ، وثانياً ، لأنَّ ضحك الثعالب نسبةً إلى هذا الكاتب المغمور هو سياسة ، سياسة ماكرة وتصحيحيَّة تجيء على الدوام بالضدِّ من السلطة التي يمثِّلها الإنسان ، وضد الكلاب الذين يمثِّلون شرطته . وثالثاً: أنَّها حكمة المنفي في فلسفة الضحك والسُّخرية والتهكُّم ، وهي النقيض المباشر للروح الهدميَّة والتدميريَّة القادمة على الدوام من التحيُّز والتعصُّب**))[١٢٧] يختار علي بدر الوثيقة التاريخيَّة مخطوطة (الثَّعالب) لحميد أورخان ، مناسبةً لإرسال رسائل عديدة تحمل نقوضاً مُختلفة ، وعلى مستويات متعدِّدة ، إذ يعد أنَّ رمزيَّة الثعلب تعطي للقارئ إيحاءات متعدِّدة ، منها : السُّخرية ، ومنها الهرب وعدم المجابهة ، ومنها الخوف من الأقوى ، وكل تلك الترميزات تؤشِّر لوجود سلطة أقوى يستعمل ضدها الكاتب خطاب الثعلبة بوصفه خطاباً مُضادَّاً ينقض خطابات الأقوى عبر السُّخرية الواضحة ، فلو لاحظنا أنَّ اختيار الثعلب محوراً للمخطوطة يأخذنا بالضرورة إلى الإنسان بوصفه السلطة التي يخشاها الثعلَّب والذي يقصد به فئة المضطهدين ، وكذلك هي الكلاب التي يستعملها الإنسان وترمز إلى تلك المؤسسَّات السلطويَّة ذات المنحى القهريّ ، ثمَّ بعد ذلك نرى أنَّ الروائي لم تَفُتْهُ تلك السِّمة الإيحائيَّة الساخرة التي طالما رافقت في أذهاننا انطباعنا عن الثعلب ، فالثَّعلب كائنٌ ذكيّ لكنَّهُ ضعيف أمام سلطة أقوى منهُ ، يضطرُّ على الدوام نحو الخضوع إلى نسقٍ أقوى غير مؤمنٍ بهِ ، ويستعمل أساليب بهلوانيَّة ضاحكة للتخلُّص من قيود الأقوى ، هنا يلتقي إيحاء الثعلبة بالنظر لسخريَّتِها مع الباروديا بوصفها تقنيَّة من تقنيَّات الميتاقص التاريخي لنقض مقولات سلطة مُتَجهِّمة، أو أنَّها عَبَّرَتْ على الدوام عن التَّجهُّم ، على إنَّ علي بدر يستمر بإرسال رسائل الضدِّ من تلك المخطوطة عبر تشبيهه المهاجرين* بالثَّعالب فإنَّه يُسبِغ - كلُّ ما تنطوي عليه مفهوم الثعلبة - على هؤلاء المهاجرين هرباً من سلطة دكتاتوريَّة طاردة ، أشخاصاً خاضعين إلى تلك السلطة وفي الوقت نفسه يرفضون الخضوع لها ولا يستطيعون أن يُعبِّروا عن ذلك الرَّفض إلَّا عبر إنتاج نصٍّ مُعارِضٍ متوارٍ خلف سخرية غير واضحة وهروب نحو مساحات أُخرى كما يفعل الثَّعلب دائم التجوال ، وعلى الدوام كان الهروب يمنحنا انطباعات القهر، ورفض هذا القهر يتمثَّل بالهجرة ، وفي الوقت الذي يجعل فيه الثعلبة خطاباً ساخراً لخطاب السلطة المُتَجَهِّم ، وردَّ فِعْلٍ تجاهه ، فهو أيضاً يجعل هذا الخطاب الساخر نقيضاً لخطاب التطرُّف الذي يحدث داخل البلدان التي تقبع تحت نير الأنظمة القهريَّة الدكتاتوريَّة (فالمراوغة هي مايجعل من الثعلب خطراً على السلطة ،

---

[١٢٧] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٢٠ .**

* **أصدقاءه الذين هاجروا كلهم .**

لأنها لاتعرف أين تبدأ بالبحث عنه لتجد نفسها أسيرة خوف دائم من تواجده أو بالأحرى من عدم تواجده في أي مكان)[١٢٨]،

ثم يقول الرَّاوي : ((**تتحدّث هذه المخطوطة ... عن روح الثعلب التي كان يمكن ان تُعمَّم قبل أن يتمَّ إضعافها وتحريفها ، والثَّعلبة ليست خديعة هنا ، إنَّما سخرية من سياسة المُتعصِّبين المُخادعين ، وهي روح سِلميَّة لا تلجأ إلى العنف مُطلقاً ، تسخر من حماقات السلطة وجديَّتها وتجهُّمها ، وقد يعرف قوَّتها وتأثيرها ثعالب الناس أكثر من أسودهم و ذئابهم . كنت قرأتُ المخطوطة في اليوم ذاته الذي عثرتُ فيه عليها ... انقلبْتُ على ظهري وعلى بطني من الضحك ... واهبط من السرير إلى الأرض كي أسكر من الضحك ... من روح ثعلبيَّة مُتظاهرة بالغفلة والانخداع ، لكنَّها قادرة على طرح الأسئلة المُخادعة والماكرة**)) [١٢٩] إنَّ الإيحاءات الثعلبيَّة أو مايسميها الثعلبة يستعملها علي بدر نقيضاً للتطرُّف والعنف ، فالثَّعلب الهارب دوماً بدلاً من استعمال أنيابهِ ومخالبهِ ، والذي يتخلَّص من مآزقهِ بعقليَّة سلميَّة بطبيعتها لا تلجأ إلى العنف لكنَّها تلجأ إلى العقل على العكس من حماقات الأقوى منها أي - حماقات السلطة - فهي على الدوام كائن غير عنيف محسوب الخطوات بعيداً عن الحماقة جامعاً لكلِّ ذلك بسخرية رافضة لِمَا هي فيه ، ومُغنية له عن الصِدَام ، يقول الرَّاوي : ((**بطرَح حميد أورخان مسألتين مهمَّتين عن الثعالب ، الأولى هي الهجرة ، فالثعالب مَرِحة لأنَّها لا تستقر على حال ، والثانية أن الثعالب مرحة لأنَّ مرَحَها لا يأتي إلَّا حينما يكون الإنسان وسط الرَّصانة والتجهُّم ، فعرفتُ : أنَّ ما كنَّا نُصارع من أجلهِ هو الضَّحك ، وأنَّ الضحك لن يأتي إلاَّ وسط هذا التكلُّس الذي يبني الإنسان به وجهَهُ ، السلطة ، الأوامر ، الجديَّة القصوى ، الرصانة الإداريَّة، التحفُّظ الإجتماعي ، والحزن ، وهكذا فإنَّ الضحك لم يكتسبْ معناه الحقيقي إلَّا من خلال اضطراب السياق في الأماكن المُحزِنة والمُتَجَهِّمة ... الضحك في العَزاء عند اضطراب سياق التعزية في موقف ضاحك ... وهكذا حينما كُنَّا جنوداً في المواضِع ، كُنَّا نضحك أكثر ممَّا نضحك في الإجازات ، وفي الحصار ضحك الشعب على نفسهِ وعلى الحكومة أكثر، والمهاجرون هم الضاحكون والمضحِكُون وسط الرَّصانة المُحزِنة واليأس**)) [١٣٠] الروائي هنا بطرحِهِ لصفات الثَّعلب الساخر على الدَّوام من سلطة أقوى منهُ ، الهارب من تلك السلطة مع مَرَح لايُفارِقه ، يريد هنا : مرح الثعلب وسيلة من وسائل خلخلة نسق التجهُّم ، نسق السَّطوة، نسق السلطة المبني على العنجهيَّة ، إذن فالمرح / السَّخرية البازغ لحظة بلوغ تجهُّم السلطة ذروته ، ليس إلَّا نقيض أو خطاب مضاد ، لديه ما يقوله وإن بطريقة أو بصوت أخفتُ من صوت السلطة إلَّا إنَّه عكس ما تطرحه تلك السلطة ، هنا تتبدَّى لنا كيف أنَّ الهجرة هرباً من الدكتاتوريَّة ليست إلَّا " مرحاً ثعلبيَّاً / سخرية إنسانيَّة " من سلطة عنيفة تقهر أبناء مجتمعها ، فمنهم من يختار التطرُّف خطاباً مضاداً لتطرُّف السلطة ، ومنهم من يختار سخرية الثعالب في رحيلها الدائم خطاباً ناقضاً ومخلخلاً للنسق المتجهِّم الذي دأبت عليه السلطة متمثِّلاً بالهجرة .

٣. رواية الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد :

يتحدَّث علي بدر في هذه الرواية عن أحداث جرت في بغداد إبَّان الخلافة العباسيَّة محاولاً كشف شئ من مسيرة الحركات الثقافيَّة التنويريَّة في ذلك العصر وصراعها مع السلطة عبر توظيف بعض الوثائق التاريخيَّة وما تنطوي عليه من لَمَحات مُضيئة ، فيتحدَّث الرَّاوي عن مخطوطة خُطَّتْ بيد إبن مُقلة ، يقول : ((**كنت زرت الخواجة سنان في منزلهِ ، وكان معي الخواجة حبيش بن دينار ، ومعنا مخطوطة كان**

---

[١٢٨] **الثعلب – التاريخ الطبيعي والثقافي / مارتن والن ، تر: ريم الذوادي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – أبو ظبي (ط١) ٢٠١٠ : ٥٥ .**

[١٢٩] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٢٠ – ٢٢١ .**

[١٣٠] **نفسه : ٢٢١ – ٢٢٢ .**

إبن مُقْلة هو الذي خطَّها قبل أن يقطع الخليفة المُقتدر يدَه))[١٣١] لقد وظَّف الروائي المخطوطة المكتوبة بيد(إبن مُقلة)– بما تنطوي عليه من إشارة- في هذا النص ، محاولةً منه في نقض سيرة الصلاح الورع ، وحبُّ العِلْمِ ورعاية العلماء ، التي طَبَعَ التاريخ الإسلامي بها مسيرة الخلفاء العباسيين وذلك من إشارته إلى قيام الخليفة بقطع يد الوزير المُثقَّف إبن مُقلة، فالمسكوت عنه هو ان من قُطعت يده كان وزيراً فكيف يكون التعامل مع من لم يكن وزيراً أي من العامة ! إذن هنا إشارة بإنَّهم سلاطين لهم سلبياتهم وإيجابياتهم وليسوا قديسين كما يصوِّرهم التاريخ الإسلامي

المُذْكَرَات

يجدر بنا أن نتذكَّر ما أشرنا له سابقاً فيما يتعلَّق بالآراء التي تباينت حول علميَّة التاريخ من وصفيَّتهِ ، فكثير من يعدُّ التاريخ وجهة نظر تُعبِّر عن كاتبها على وفق ما يملكه من وثائق وشهادات، ولايخفى تدخُّل السلطات الحاكمة في كتابة التاريخ أو على الأقل إظهار ما يُراد إظهاره ، من هنا يمكن أن نمسك بخيط الصِّلة الذي يربط التاريخ بما يُعدُّ أحد وثائقه الرئيسة في ذلك وهي (المُذكِّرات) التي تُمثِّل وجهة نظر صاحبها ، مع الأخذ بالنظر التساؤل عن هُويَّة مَنْ كتب المذكِّرات ، فبالتأكيد لن يَحفلَ التاريخ بمذكِّرات المغمورين أو الفقراء ، أو على الأقلِّ فإنَّهم لن يكتبوا مذكِّراتهم ، إنَّما مَنْ يكتبها هم الشخصيَّات البارزة والمشهورة ، يمكن القول إنَّ التاريخ يحتفي بمذكِّرات الشخصيَّات التي ساهمت بصناعة التاريخ ، وهو ما يدلّنا إلى أهمِّيتها بوصفها وثائق تاريخيَّة مهمَّة ومُعْتَمَدة في تدوين الأحداث . أمَّا الرِّوائي علي بدر فإن كان قد وظَّف في نصوصهِ المذكِّرات الشخصيَّة العائدة لشخصيَّات سياسيَّة أو ثقافيَّة مشهورة – ساهمتْ في صُنْعِ التاريخ أيضاً – فإنَّه التقط منها إشاراتها الخفيَّة ، لا أحداثها المعلومة ، إشارات بما يُعزِّز الأفكار التي أراد الكشف عنها بوثائق التاريخ ، وهو الأمر الذي جعله يعمد إلى إستعمال أسماء شخصيَّات حقيقيَّة مثل (نوري السعيد) و (إدوارد سعيد) ، التي دفعتنا أن نعدَّها ضمن وثائق التاريخ التقليدي ، في حين إنَّ هناك استعمالاً آخر للمذكِّرات وثائقاً يعتمدها التاريخ الجديد سيأتي الحديث عنها في الفصل الثالث .

١. رواية بابا سارتر :

تقوم هذه الرواية على محاولة علي بدر نقض تاريخ جيل الفكر الوجودي في العراق - خلال مرحلة الستينيَّات – عبر أسلوب الباروديا الذي يسخر فيه من أعلام الفلسفة الوجوديَّة في المجتمع العراقي ، وهي شخصيَّة مُتخيَّلة تمثَّلت بشخصيَّة مَنْ سُمِّيَ بفيلسوف الصدريَّة (عبد الرحمن) ، وقد استعمل (المذكَّرَات - مُذكَّرَات نوري السعيد) وثيقةً تاريخيَّةً تنقض الحدث من دون الإشارة لذلك ، فيتحدَّث الرَّاوي عن رأي نوري السعيد بوالد فيلسوف الصدريَّة (شوكت أمين) في مُذكَّراتِهِ بعد أن جلب له إبنه عبد الرحمن – بعد عودتهِ من باريس – ليُعيِّنَهُ بوظيفة (فيلسوف رئيس الوزراء) ! وقد رفض نوري السعيد ذلك بأسلوبٍ دبلوماسي مهذَّب ، بحجَّة أن لا تَشْغَلَهُ الوظيفة عن فلسفتهِ وأفكارهِ السَّامية ، يقول : ((**وقد دوَّنَ الرئيس في مذكَّراتهِ الشخصيَّة للعام ١٩٥٧ " وهو دفتر صغير ومتواضع وجدتُهُ بحوزة السيِّدة آمنة السعيد " الملاحظة التالية : " طالما يُثْقِل عليَّ النبيل شوكت أمين باقتراحاتٍ لو أخذتُ بها لقلبَتْ الوضع السياسي على رؤوسنا ... إذ جاء إليّ بأبنهِ الذي تخلَّصنا منه بإرسالهِ إلى باريس ليدرس الفلسفة ، يقترح علينا تعيينَهُ فيلسوفاً في رئاسة الوزراء ... وقد افهمته بشكل غير مباشر أنَّ الوزارة يمكنُها أن تسقط دون حاجة إلى فيلسوف مثل إبنهُ ... هذا الشاب عاد بحال أسوأ من حالهِ ... وقد أدركتُ أنَّهُ مجنون ، فإنْ لمْ يكُنْ مجنوناً فأنا المجنون ، ووالله لا أدري كيف**

---

[١٣١] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٢٧٩ .**

أصبح هؤلاء الأوباش أُرستقراطيين))[١٣٢] فضلاً عن سخرية الروائي من أصحاب الجيل الوجودي حين يكشف عدم فاعلية أفكارهم ورؤاهم ومتبنياتهم في مجتمعهم ، تحديداً على الصعيد السياسي الذي لم يشهد كفاءة لقدراتهم بسبب ثقافتهم السطحيَّة ، يحاول الروائي تسليط الضوء على الفارق بين سياسة السلطة ونمط تفكير أبناء العوائل الأرستقراطيَّة في تلك المرحلة ومحاولتهم التواجد دائماً حول منصَّات الحُكْم انطلاقاً من كونهم أرستقراطيين فقط ، في الوقت الذي يوجد فيه فارق بين السياسي والأرستقراطي ، فيحاول أيضاً عبر هذه الوثيقة - مذكِّرات السعيد ، نقض تعالي الطَّبقات الأرستقراطيَّة التي غالباً ما تحتلُّ مكانة سياسيَّة في الدولة لا تستحقَّها ، عبر السُّخرية من شخصيَّة الفيلسوف والسُّخرية من طريقة تفكير والده .

٢. رواية مصابيح أورشليم :

في هذه الرِّواية التي تدور أحداثها حول (إدوارد سعيد) ومدينة القدس ، فهي تشتمل على أحداث وقضايا تاريخيَّة دَسِمة خاض فيها الرِّوائي علي بدر بأسلوب الباحث فيما وراء التَّاريخ بما فيهِ من مقولات سلطويَّة كولنيالية بارزة محاولاً ذلك عبر توظيف الوثائق التاريخيَّة ، وكانت منها مقولات المستشرقين ، فاستعمل (مذكِّرات فلوبير) ، إذ يتحدَّث الرَّاوي عن مذكِّرات رحلة فلوبير إلى الشَّرق ، التي يتحدَّث فيها الأخير عن القدس وما أصابه من دهشة لدى رؤيته لها ، يقول : ((**لقد شعر فلوبير بخيبة أمل كبيرة عندما دخلها، شعر بأنَّ ما كتبه الحُجَّاج الأوربيُّون عنها وهو وهمٌ كبير، ووصفها بالقذارة الصريحة ، وعنوَنَ أحد فصول رحلتهِ إلى القدس " لا تُصدِّق الحجي ... مَثَل عربي " ... ساخراً من الحجاج الأوربيين الذين كانوا يزورونها ويتحدَّثون لفقراء المسيحيين عنها ، ما يجعل الأخيرين يبيعون كلَّ شيء حتى أثاث بيوتهم ويذهبون للحج**))[١٣٣] يريد الروائي عبر هذه المُذكِّرات كشف زيف الصور التي يرويها المستشرقون، فيستعمل قصَّة فلوبير واندهاشه لِمَا رآه على أرض الواقع خلال رحلتهِ، واختلافه عمَّا قرأهُ في كتب التَّاريخ المُعَبَّأة بمقولات المُستشرقين التي تُبرِز جماليَّة مزيَّفة لمعالمها لغايات دينيَّة تحاول عن طريقها أن تُبقي القدس حاضرة بين المسيحيين[١٣٤] فالروائي يحاول بناء خطاب مُضاد لمقولات التاريخ التي تدفع نحو بناء قناعات بعيدة عن أرض الواقع . إلَّا إنَّ هذا لا ينفي عنها رمزيَّتها العالميَّة ، ومكانتها الروحيَّة ، لذا يعرج الرَّاوي في مكانٍ آخر، يقول : ((**فللمرَّة الأولى التي أشعرُ لا بالمدينة حسب إنَّما حتى بنبض حجارتِها .. أنظر في صورِها وأحلُمُ بالتجوُّل فيها ... وكلُّ هذا يجعلُني أتنقَّلُ من مرحلةٍ تاريخيَّةٍ إلى أخرى ، أمَّا أكثر ما شدَّني ذلك اليوم هو مُذكِّرات جوزيف دوبرانغي الذي إلتقط صوراً لها في العام ١٨٤٤ ... وقد قال لي خبير التصوير الفوتوغرافي بأنَّ صورهِ من أندر وأقدم اللَّقَطَات للمدينة**))[١٣٥] فعبر وثيقة أخرى – مُذكِّرات دوبرانغي - يحاول الروائي الإشارة إلى تاريخيَّة هذه المدينة وعالميَّتها التي جعَلَتْها مَزاراً بروحٍ نابضة يستقطب الأطياف الدينيَّة والعِرقيَّة كلها.

ويشير علي بدر عن بُعْدٍ إلى مفهوم القوَّة لدى إسرائيل عبر وثيقة تاريخية متمثِّلة بمُذكِّرات (إدوارد سعيد) ، فيتحدَّث الرَّاوي عن قصيدة (الجنود الستمئة) لـ(تنيسون) التي أشار لها إدوارد سعيد في مذكراتهِ ، يقول : ((**وكتب إدوارد سعيد في مُذكِّراتهِ إنَّه كان يَحفظ هذه القصيدة عن ظهر قَلْب، وهكذا**

---

[١٣٢] **بابا سارتر : ٤٨ – ٤٩ .**

[١٣٣] **مصابيح أورشليم : ١٨ .**

[١٣٤] **ينظر: الإستشراق – المفاهيم الغربية للشرق / إدوارد سعيد ، تر: د.محمد عناني (ط١) ، دار رؤية للنشر والتوزيع ٢٠٠٦ : ٢٧٤ .**

[١٣٥] **مصابيح أورشليم : ٢٥٤ – ٢٥٥ .**

فكَّرتُ باستخدامها بشكل ساخر ، كنتُ استخدمتُها بالضدِّ من هذه القوَّة القادمة لتقهر الأرض والبشر))[١٣٦] هذه القصيدة تتحدَّث عن حرب القَرَم بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٤ ، والإشارة إلى حِفْظِ إدوارد سعيد لها منذ طفولتهِ ، بحسب ما ورد في مُذكِّراتهِ – المشار إليها في الرواية - أراد الروائي من الإشارة الواردة في هذه الوثيقة أن يستعملها في نقض مفهوم القوَّة الذي قامت عليه دولة إسرائيل بوصفها أُسِّست على وفق ذلك المفهوم وبقوَّة الجيش ، وأما عبارة (مَجِّدوا هجومهم..) التي تَرِد في القصيدة والتي تتكرَّر في الرواية فقد أرادها الروائي أسلوباً للسُّخرية من هذا المفهوم أي ساخراً من استعمال القوَّة للاستحواذ على الأرض والإنسان ، وعد أنَّ هذه القوَّة هي مدار الأحقيَّة .

لا يمكن الاختلاف حول أهميَّة التماثيل والرموز وآثار الإنسان وبقاياه بما تشتمل عليه من أعمال نحتيَّة ونُصُبٍ فنِّية بالنسبة لآليات إستدلال التاريخ منذ مراحله الأولى ، وعدَّها وثائق تاريخيَّة مباشرة في الكشف عن ماضي الأُمم فيما يتعلَّق بنمط حياة الشعوب وقُدراتها الثقافيَّة الفنيَّة أو المِعماريَّة لعصورٍ مضتْ، وبوصفها وثائق محسوسة تضع الحقائق نُصْبَ الأعيُن أو على الأقل في نطاق المحسوس ، والروائي علي بدر لم يغفل مثل هذه الوثائق في نصوصهِ وأهميَّتها ، إلَّا إنَّه تعامل معها بطريقة فنيَّة خَصِبة ، حيث ينسج حول تلك الوثائق قصَّة مُتخيَّلة بأبعاد تاريخيَّة تكشف معها أفكاره ورؤاه ، وهذا مايلفت الإنتباه إلى إستعمال علي بدر وثائق تاريخيَّة تقليديَّة بأسلوب غير تقليدي لايكشف عبره تاريخاً – كما يروم المؤرِّخ – بل تساعده أحياناً في طرح مُتبنياتِهِ الفكريَّة بما يُخفِي حضوره أو فكراً مُضادَّاً لِمَا كشفتْهُ هي للتاريخ .

١. رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

لقد حاول الروائي في هذه الرواية – عبر استعماله للوثائق المتمثِّلة بالآثار والتُحَف وغيرها - الإشارة إلى بعض الحالات الاجتماعية التي حدثت في حقبة تاريخية معينة كالتي يتحدَّث عنها الرَّاوي في هذه الرواية وهي مرحلة الحصار الاقتصادي ، حيث ذهب هو وصديقه (عباس) – الذي كان يريد السفر إلى المغرب – إلى بيت تاجر آثار من أجل (سجَّادة أثريَّة) كان قد اشتراها بسعرٍ معيَّن ، وأراد بيعها بسعر أعلى كي يتمكَّن من السفر هرباً من عراق مرحلة التسعينيات ، يقول: ((**حمل عباس السجَّادة على ظهره ... حتى دخلنا الصالة ، وهي حجرة كبيرة ... وفيها أشياء متنوِّعة : لوحات أصليَّة لفنانين معروفين ، كتب قديمة ، مخطوطات تُراثيَّة إسلامية أصليَّة ، ألبومات لطوابع ثمينة وقديمة ، تماثيل ومنحوتات متنوعة ، وسجَّاد بكلِّ أنواعه ...**))[١٣٧] يحاول الروائي عبر هذه الوثائق التاريخية المُتعدِّدة، تسليط الضوء على مُجريات أحداث مرحلة تاريخيَّة مرَّ بها العراق تغيَّرتْ فيها كثير من المعايير الأخلاقيَّة للفرد والمجتمع كله ، وهي مرحلة الحصار الاقتصادي الذي عاشه الشعب العراقي مُتأثِّراً بضغوطهِ فكانت عمليَّات سرقة الآثار وتهريبها من أبرز الأنشطة السَّلبيَّة التي راجت في تلك المرحلة، التي نالت من التُراث التاريخي للبلاد ، وكذلك يحاول الروائي نقض الادعاءات الوطنيَّة للسلطة بالحفاظ على الآثار في الوقت الذي أصبحت فيه الآثار العراقيَّة نهباً للآخرين بسبب سوء إدارة ملفِّها ، الناتج عن سوء سياسة السلطة الدكتاتوريَّة في تلك المرحلة بشكل عام .

٢. رواية مصابيح أورشليم :

---

[١٣٦] **نفسه : ٣٣٠ – ٣٣١ .**

[١٣٧] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٥٣ .**

ركَّز علي بدر على جانب من شخصية إدوارد سعيد بوصفه يُمثِّل رؤية الشرق بعين الشرق ، وعلى شخصيَّة أخرى مُتخيَّلة أشبه بشخصيَّات روايات الفنتازيا هي شخصيَّة (ماريبو الساحر) الذي يُمثِّل رؤية الشرق بعين الغرب ، فيتحدَّث الراوي عن شخصية الأخير حين دخل شُقَّة إدوارد سعيد في نيويورك ، يقول : ((**نهض ماريبو من مكانه ، بعد أن وضع مكنَسَتِهِ بهدوء على كرسي قريب من الزَّاوية المشغولة بتمثال نصفي لغرامشي**))[١٣٨] فقد استعمل الروائي تمثال (غرامشي) في هذا النص وثيقةً تاريخيَّةً للإيحاء عبر الربط الرمزي بين إدوارد سعيد وغرامشي ، إذ من الممكن أن نُشخِّص عَلاقة فكرية واضحة بينهما ، فمن جهة كان أثر (غرامشي) في كتاب (الإستشراق) لإدوارد سعيد واضحاً وهو الكتاب الذي عُني بتفكيك مقولات المركزيَّة الغربيَّة ونقدها، ومن جهة أخرى أراد الروائي الإشارة إلى أنَّ إدوارد سعيد المثقَّف الذي طالما تحرى الحقيقة ، والموضوعيَّة، وقارع سلطات المؤسَّسات الثقافيَّة الغربيَّة يعد مِثالاً للمثقَّف العضوي بالمفهوم الغرامشي[١٣٩]. وقد استعمل علي بدر (التماثيل) في هذه الرواية في موضع آخر أيضاً*.

٣. رواية الركض وراء الذئاب :

أراد علي بدر في مُجمل أحداث هذه الرواية الكشف عن قدرة الغرب في العبث بمصائر الدول والأفراد على حدٍ سواء ، وعبر هذا النوع من الوثائق التاريخيَّة يتحدَّث الرَّاوي عن رؤاه الخاصة في مدينة أديس أبابا التي ذهب إليها من أجل عمل تقرير صحفي كُلِّفَ بكتابته من وكالة صحافة أميركيَّة يعمل بها الرَّاوي بوصفه مقيماً في أميركا ، يقول: ((**كنت أنظر إلى ساقي مُحَدَّثَتِي الجميلتين ... كنت أُحاول أن أرى أثيوبيا الآن ... في جسدها الفتيّ ... مثلما كنت أراها في شارع تشرشل الواسع في قلب أديس أبابا ، لا في ضريح الملك مِنليك قرب كاتدرائية السان جورج ... لا في تِمثال أبيون بيتروز المُشَيَّد في أرادو ، حيث واجه الأب فرقة الإعدام بشجاعة مُتحدِّياً الفاشيين ... لا في نصب تغلاشين أمام مكتب البريد ، أو الشهادة الباقية من المعركة المشهورة ألادوا في العام ١٨٩٦ حيث انتصرت أفريقيا على الكولنياليَّة الغربيَّة**))[١٤٠] هناك إشارة إلى مدى التغيير الذي طرأ على المفاهيم الفكريَّة للفرد رغم وجوده في المكان ذاتهِ الذي شكَّل ثقافته يوماً ما، فهو هنا أراد كشف هذا التغيير بعين الرَّاوي المُطَّلِع على قُدرات الغرب باعتباره يعيش بينهم مواطناً أميركياً ، الذي أراد أن يرى أثيوبيا بعد أن أصبحت مفاهيم القضاء على الكولنيالية الغربيَّة مجرَّد رموز وأضرحة وتماثيل تُشكِّل معالم مكانيَّة تاريخيَّة وجماليَّة لا ثقافة عميقة ، فيتسنَّى له إدراك قدرة الغرب في القضاء حتى على المفاهيم الثقافيَّة التي تتشكَّل منها المنظومة الفكرية للأفراد خصوصاً بعد انحسار المدَّ الآيديولوجي في أفريقيا .

٤. رواية حارس التبغ :

هناك كثير من المفاهيم التي حاول علي بدر الكشف عنها في رواياته وكان للوثائق التاريخيَّة الملموسة تحديداً من هذا النوع وسيلة لتعزيز تلك الأفكار والمفاهيم التي لها القدرة أحيانا في نقض واقع مَعيش ، كما في هذا الأثر المُتَمثِّل بتمثال الفردوسي في مدينة طهران ، فيتحدَّث الرَّاوي عن شخصيَّة الموسيقار (يوسف سامي) أو(حيدر سلمان) لأنَّه كان قد دخل إيران من روسيا بهُويَّة حيدر سلمان كي يتمكَّن من العودة إلى العراق بعيداً عن هُويَّتهِ اليهوديَّة التي هُجِّرَ بسببها إلى إسرائيل مُرغَماً، يقول

---

[١٣٨] **مصابيح أورشليم : ٢٧٣ .**

[١٣٩] **ينظر:صور المثقف(محاضرات ريث)١٩٩٣/إدوارد سعيد،تر:غسان غصن، دار النهار- بيروت(ط١) ١٩٩٦:٢١**

*** للإطلاع على مزيد من هذا النوع من الوثائق ينظر: رواية مصابيح أورشليم : ٢٤٧ .**

[١٤٠] **الركض وراء الذئاب : ٧٧ .**

: ((**طَبعتْ طهران ذلك الوقت بمُخيِّلَتِهِ صورة باهرة ... بهضابها ... بغاباتها ... وبتمثال الشاعر الفردوسي الذي يؤكِّد نوعاً من الإلتحام المَكين بين الأرض والسماء**))[١٤١] يمكن أن نفهم من هذا النص أنَّ الروائي يرسل إلينا إشارات غير مباشرة عبر جعل (تمثال الفردوسي) وثيقة ينقض بها خطابات طالما روَّجتها وقامت على أساسها السلطة الدينيَّة في إيران عن المرحلة التي سبقتها المُتمثِّلة بعصر الشاه ، بوصفها مرحلة انعدام ديني تام ، لذا فقد حاول الإشارة إلى أنَّ العَلاقة الرُوحيَّة بين المجتمع والخالق يُمكن أن تكون موجودة ومُتمثِّلة بأساليب متعدِّدة غير الحُكْم الديني كالفن والأدب والشعر وغيرها من أصناف الجمال الراقية لأنَّ خالق الجمال هو الله .

وطالما تحدَّث علي بدر في هذه الرواية عن تأثيرات السلطة سواء على المجتمع كله أو على أدقِّ تفاصيل حياة الأفراد ؛ عواطفهم وانفعالاتهم النفسيَّة ، وبتوظيف أثرٍ آخرٍ يتحدَّث فيه الرَّاوي عن كره الموسيقار (حيدر سلمان) لـ (نَصْب الحُريَّة) الذي نحته الفنان جواد سليم ، يقول : ((**وجواد هو صاحب نصب الحريَّة الذي انتجته الثورة ، وقد صنع هذا النحَّات العبقري النُصْب على شكل ختم إسطوانيّ سومريّ ، غير أن احد المعماريين وكان يريد أن يكون معمار الثورة قد صنع قاعدة النُصْب والإفريز على شكل لافتة جماهيريَّة ومن هنا كان مصدر كره حيدر سلمان للنُصْب**)) [١٤٢] يمكن أن نقول إنَّ علي بدر هنا يحاول كشف تأثيرات السلطة على النَّحت أو الفن عامَّةً ، أي ما يُسمى بالكشف عن الأنساق المُضمَرة التي تظهر في مختلف مناحي الحياة جرَّاء ممارسات السلطة ، فأذا كان جواد سليم يُمثِّل إمكانات فنيَّة عبقرية ، واستلهم معالم نُصبِهِ من الروح السومريَّة – العراقية الأصيلة – فإنَّ فنَّه هذا لم يَسْلَمْ من غايات بعض النفوس التي تطمع بالتقرُّب إلى السلطة ، فكان من المعماري الذي أقام قاعدة النُصب – مدفوعاً بغايته في أن يكون معمار الثورة ذلك المُصطلح الذي ساد في ظلِّ السلطات الدكتاتوريَّة والقائم على مفهوم تقديس الأفراد – صَنَعَها على شكل لافتة جماهيريَّة تلبي إدعاءات السلطة بقربها من الجماهير ، وهو المفهوم الذي طالما أدانه علي بدر في نصوصهِ لأنَّه يُمثِّل المعنى المتعارف عليه لـ (الثورة أو التحرُّر أو النهوض) في الوقت الذي يجد فيه الجماهير أو أي حركة جماهيريَّة لا يمكنها إنجاز التغيير أو تحقيق الذات لأنَّها غالباً ما تكون أفعالها غير معبأة بمفاهيم فكريَّة مُنظَّمة وصحيحة ، إنَّما هي – حسب بدر - ردَّةُ فِعْلٍ عمياء إزاء ضغوط السلطات وهو في ذلك ينطلق من رؤية بعد حداثية عن مفاهيم الثورة والجماهير، ونظم المشاركة السياسية التي طالما هاجمها نيتشة " الأب الروحي لما بعد الحداثة " وهاجم تبعاً لها أي تحرُّك ينطوي على تحرُّك شعبي أو جماهيري بعيداً عن النخبة[١٤٣] .

٥. رواية أساتذة الوهم :

هنا يعود علي بدر إلى قضيَّة المُثقَّف وما يُعانيه من اضطراب فكري في ظل سلطة ضاغطة، فيتحدَّث الراوي – الشاعر/الجندي - عن صديقه (عيسى) صاحب الشخصيَّة غريبة الأطوار، وطموحه في أن يكون شاعراً مشهوراً ، فكان يعمد إلى أساليب غريبة فضلاً عن تقليده للشعراء الغرب، كمحاولته تصحيح سيرته الذاتيَّة ، يقول : ((**توقَّف أمام تمثال السعدون ، التمثال البرونزي المُقام في الساحة ... في تلك اللحظة قال لي إنَّهُ يريد تصحيح سيرتَه ...- لماذا ؟ قلت ...- تصحيح سيرتي هو تصحيح لأخطاء العالم ...**))[١٤٤] نجد أنَّ الروائي قام بتوظيف (تمثال السعدون) الذي يُمثِّل وثيقة تاريخيَّة لمرحلة

---

[١٤١] **حارس التبغ : ١٦٨ .**

[١٤٢] **حارس التبغ : ١٩٣ .**

[١٤٣] **ينظر: ما وراء الخير والشر – تباشير فلسفة للمستقبل / فردريك نيتشة ، تر: جيزيلا فالور حجار، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠٣ : ٢١٢-٢١٣ .**

[١٤٤] **أساتذة الوهم : ١٤٠ .**

ماضية ، والذي ينطوي على كثافة رمزيَّة بالنسبة لـ(عيسى) ذلك الشاعر المغمور ، الذي أيقن أثناء تأمُّلِهِ لهذا التمثال أنَّ تصحيح سيرته هو ما يُصحِّحُ أخطاء العالم ومن ثمَّ يُنظر له من زاوية نظر أخرى ، كما هو حال (السعدون) الذي بدوره لم يقم هذا التمثال تكريماً له ولم يصبح بين ليلةٍ وضحاها محبوباً للجماهير إلَّا بناءً على وصيَّةٍ كتبها قبل انتحاره ندَّد فيها بالإنكليز ، في حين أنَّه طيلة وجودهِ سياسياً لم يخرج بعيداً عن إطار السياسة البريطانية[١٤٥]، بمعنى أنَّ الحقيقة أُغفِلَتْ لصالح سردٍ حُبِكَ على وفق هذه الدلالة التي وردتْ أشبَه بالتصحيح ، لذا يريد الروائي أن يقول إنَّ الحقيقة طالما ذُبِحَتْ على منصَّة السَّرد شرط أن يكون محبوكاً ومُتَّسِقاً .

اللوحــات

يمكن أن تكون اللوحات بعيداً عن مكانتها الوثائقيَّة في التاريخ ولكن نسبةً إلى كونها نتاجاً فنيَّاً هي من أكثر النتاجات الإنسانيَّة دلالةً وعمقاً سواء على الصعيد الرمزي التأويلي أو الظاهر، وإذا كان التاريخ يستعمل هذا النوع من النتاج الفنِّي الإنساني وثيقةً يستدلُّ بها على أحداث معينة أشارتْ لها من بعيد أو من قريب ، فهي بالأساس تكشف المستوى النوعي والكمِّي الثقافي الفنِّي السائد لأممٍ معينة ، فإنَّ علي بدر قد وظَّف المحمول الرمزي الذي تنطوي عليه اللوحات أكثر من كونها تُمثِّل منجزاً فنيَّاً كبيراً ، مُستلَّاً منها إيحاءات تخدم فكرة النص الروائي ، وتعزز مفاهيمه التي يبحث فيها تارة بما يتعلَّق بتاريخ إجتماعي وتارة سياسي أو إستعماري ، كما سنجد ذلك في بعض رواياته التي وظَّف فيها هذا النوع من وثائق التاريخ التقليدي ، وهي : (شتاء العائلة) و(الطريق إلى تلِّ المطران) و(مصابيح أورشليم) و(حارس التبغ) .

١. رواية شتاء العائلة :

يتحدَّث علي بدر في هذه الرواية عن العائلات – التي تنتمي إلى الطبقة الأرستقراطية من ذوي العَلاقات بالعائلات الملكيَّة في العراق – وعن المرحلة التي تلاشى فيها وجود هذه الفئة في المجتمع العراقي ، وأصبحت بيوتهم معروضة للبيع والمزادات ، فيقول الراوي - المغترب والذي ينتمي إلى هذه العائلات - في حديثه عن بيت عائلته : ((**<u>دخلت المنزل ، مثل أي غريب هذه المرَّة ، كان قد استباحه الغرباء بالمرَّة ... فأشعر بقلبي وهو ينقبض بقوَّة ، كان هنالك بضعة أشخاص يتفحَّصون الأثاث، وهنالك إمرأة تتأكَّد من الصورة المُعلَّقة على الجدار، وسألت فيما إذا كانت هذه الصورة التي رسمها جواد سليم أصليَّة أم لا،هنالك لوحة أخرى إشتراها عمِّي منيب من متحف في لندن ، طلبتْ أوراقها ، كانت تتفحَّصها كما لو كانت تملكها</u>**))[١٤٦] فعبر حديث الرَّاوي عن المقتنيات الفنية (اللوحات) الثمينة ، يشير النص إلى المستوى الحضاري والمدني الذي وصلت إليه شريحة من المجتمع العراقي في مرحلة ما ، حينما كانت تلك الأُسَر تهتم باقتناء لوحات مشاهير الفنانين أمثال جواد سليم وغيره ، أو تسافر إلى لندن فتقتني من هناك لوحات مميزة ، فضلاً عن شعور الرَّاوي بالاغتراب بوصفه شعوراً رمزياً يؤشِّر حالة شريحة مُجتمعيَّة واسعة ، أرادها علي بدر في وصف تراجع أو إنحسار مظاهر المدنيَّة في هذا البلد بشدة ، نتيجة التيار العسكري وما نتج عنه من إنقلابات ، رافقها ترييف لحواضر المدينة الأساسيَّة في العراق، وقد أشار علي بدر إلى هذه الفكرة في أكثر من رواية .

---

[١٤٥] ينظر: العراق – الطبقات الإجتماعية والحركات الثورية في العهد العثماني حتى قيام الجمهورية / حنا بطاطو، تر: د.عفيف الرزاز، منشورات فرصاد – إيران (ط١) ٢٠٠٥ : ٢٢٤-٢٢٥ .

[١٤٦] شتاء العائلة : ١٦٢ .

٢. رواية الطريق إلى تلّ المطران :

غالباً ما يعمد علي بدر إلى توظيف الوثائق التاريخيَّة للحديث عن السياسة وتأثيرها على الأفراد والمثقفين منهم تحديداً ، فجعل ممَّا يلمحه الرَّاوي في هذه الرواية عبر حديثه عن شخصيَّة القس/الشاعر في مدينة الموصل ، الذي قصده بحثاً عن مدينة (تل مطران) بعد أن اكتشف الرَّاوي إنَّ كل ما عاشه في هذه المدينة هو مجرد حلم ولا يوجد لها أصل حقيقي على أرض الواقع ، فحين دخل بيت هذا الشاعر وجد لوحات وصوراً متعددة لشعراء مختلفين ، منها لوحة للشاعر (خليل حاوي) ، يقول: ((**لوحة لخليل حاوي وهو يشنق نفسه ، وقد انطلق الحبل به فسقط وسط أحضان نساء عاريات ، شبقات، وقد رفعن أيديهنَّ لتلقُّفِه**))[١٤٧] عن طريق هذه اللوحة التي تعبّر عن مشهد مُتخيَّل لانتحار الشاعر اللبناني (خليل حاوي) أراد علي بدر أن يؤرِّخ لمرحلة مهمة في تاريخ المنطقة ، مرحلة تمثَّلت بهزيمة المثقَّف العربي ، وهي هزيمة المجتمع العربي كله ، إذ إنَّ حادثة إنتحار شاعر نتيجة لظروف سياسيَّة مُلتبسة لا يعني إلاَّ إنَّ الشاعر نفسه – بوصفه كائناً رياديا – فضلاً عن مجتمعهِ ، يعيشان معاً أزمة الهزيمة العربيَّة التي أراد الروائي الإشارة إليها .

٣. رواية مصابيح أورشليم :

طالما يُركِّز علي بدر في هذه الرواية وفي أكثر من موضع في الحديث عن القدس بأنَّها مدينة ليست ككل المدن إنَّما هي مدينة رمز ، حاضنة لكلِّ الحضارات ، منبراً لكلِّ الأديان ، أرضاً مُتنِّوعة الشعوب ، فيجعل من الراوي يصف شوارع القدس بما فيها من صور ، ورسوم ، ولوحات ، فيقول : ((**صور حياة نابضة ، صور متعددة الألوان في شارع أورشليم قبل ١٥٠٠ عام ، لوحة عن الكاردو**))[١٤٨] يستعمل الروائي في هذا النص لوحة عن (الكاردو) – وهو شارع روماني ، يحتوي على آثار رومانية [١٤٩]– وثيقةً تاريخيَّةً تؤشر لمرحلة من حياة هذه المدينة ، هي مرحلة السيطرة الرومانيَّة على القدس وعبر استدعاء الرَّاوي لهذه اللوحة ، بما تحمل من إيحاءات تاريخيَّة يحاول إظهار تاريخ آخر يُسْقِط ادعاء الأحقيَّة الذي ينادي به التاريخ الرسمي اليهودي عن القدس ، فعن طريق هذه اللوحة نفهم أنَّ اليهود قد مرُّوا على القدس مثلهم مثل الرومان ومثل غيرهم ، فكما أنَّ لليهود آثار فإنَّ للرومان آثار واضحة وشاخصة ممَّا يلغي شرعيَّة المطالبة والإدعاء بالأحقيَّة بهذه المدينة التاريخية ، وبحسب أدوارد سعيد (إنَّ ما حاربناه هو شعب وآيديولوجيا يقولان أن فلسطين تنتمي فقط لإسرائيل ، إلى الشعب اليهودي وليس إلى كل الآخرين)[١٥٠] المتواجدين هناك والذين مروا في هذه المدينة وتركوا شيئاً من آثارهم .

٤. رواية حارس التبغ :

يضع علي بدر السلطة تحت عدسة الناقد عن طريق الإيحاءات التي يلتقطها من وثائق التاريخ التي إن كانت تشهد بشئ للتاريخ فهي تشهد للروائي بشئ آخر وهنا يتحدَّث الرَّاوي عن لوحة رآها

---

[١٤٧] **الطريق إلى تل المطران : ٣٧٩ .**

[١٤٨] **مصابيح أورشليم : ٨٧ .**

[١٤٩] **كاردو روماني آخر في القدس / أسامة العيسة ، مقال منشور في جريدة الحياة الجديدة الفلسطينية ، العدد٥٨٠٦ في ٢٠١١/١/٣ .**

[١٥٠] **القلم والسيف / إدوارد سعيد ، تر: توفيق الأسدي ، دار كنعان للدراسات والنشر– بيروت (ط١) ١٩٩٨ : ٢٤ .**

الموسيقار (يوسف سامي) عند ذهابه إلى إيران ، يقول : ((**لاأدري لماذا ألحَّ منذ وجوده في طهران ... للحديث عن لوحة رسمها أستاذ فن الكيتش في الرسم وهو آندي وارهول للشاه محمد رضا بهلوي وهو يجلس على كرسي العرش ، هذا الكرسي الذي نهبه نادر شاه من الهند اثناء غزوه للأراضي الهندية والذي يُعرف بـ (تخت طاووس) والمرصَّع بآلاف الجواهر والاحجار الكريمة ، وقد تربَّع عليه أباطرة إيران أثناء التتويج أو المراسيم الرسمية ، وكان الشاه يجلس في لوحة وارهول بنظرته المميَّزة وببزَّته الشاهنشاهيَّة ، أمَّا الإمبراطورة فقد جلست على تخت طاووس ذاته ، التخت المنهوب ... من الواضح إنَّ فكرة عقد مقارنات في الفن ... قد بدأت منذ شخصيته الأولى ... ولكن التطوير اللاحق هو ما حدث في السياسة حتماً واستخدام الكيتش في البروبوغاندا السياسيَّة**))[١٥١] يحاول الروائي عبر هذه اللوحة لفت الأنظار إلى الوجه الآخر لمظاهر السلطان والعروش التي لا ينظر الناس والتاريخ إلَّا إلى بريقها الباذخ ، وحضورها المُهيمن ، ذلك الجانب السلمي اللامع المُغاير لقصة هذا العرش (الهندي) المسروق الذي يشي بأنَّ مظاهر العرش والسلطة التي يتباهى بها الملوك بين الشعوب والأمم هي في جانب منها مبنيَّة على أشلاء حروب واحتلال وقتل ونهب وترويع آمنين ، ممَّا حدا بالموسيقار أن يربط بين ما أوحتْ به موضوعة اللوحة إليه وبين فن الكيتش الذي يجده فنَّاً مُبتذلاً بسبب تسخيره الدائم من السلطة وهو ما لاحظَهُ الموسيقار في إيران خلال مرحلة الحرب مع العراق .

٥. رواية الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد :

من الأمور التي عرضتها وثائق التاريخ في هذه الرواية هي مسألة الخلاف الديني وقضايا التحليل والتحريم التي إنشغل بها رجال الدين وشغلوا بها العامَّة على مدى التاريخ الإسلامي ، وكان أكثر وثائق التاريخ ملاءَمة لهذه الفكرة هي اللوحات نظراً للإشكال الدِّيني الذي لَحِقَ بفن الرَّسم ، فجعل الرَّاوي يتحدَّث عن مجموعة لوحات تُمثِّل الرسالة الثالثة والخمسين من رسائل إخوان الصَّفا ، التي كان ينتظرها أعضاء الطائفة التي تقوم على مفاهيم مناهضة للسلطة في تلك المرحلة – مرحلة الخلافة العباسية – ممَّا أحدث خلافاً بين الخواجات أعضاء الطائفة – لدى وصول هذه اللوحات – وبين القاضي (عبد الرحمن) ومن معه ممَّن يمثِّلون السلطة ، يقول : ((**وصول السفينة مراد من واسط ، وهي تحمل لوحات ... رسمها الخواجة الواسطي الشهير للرسالة الثالثة والخمسين لإخوان الصفا ، وتتكوَّن من ثلاث وخمسين لوحة ، وقد جاء الخواجات لاستقبالها وحَمْلها إلى منزل الخواجة عماد الدين ، دون ذكر أنَّها تخص الرسالة الثالثة والخمسين ، وقد حدث جدال بين الخواجات وبين القاضي عبد الرحمن ... وهو الاكثر عداءً للطائفة وللعديد من الفلاسفة ... من أصحاب الفكر الحر في بغداد ، وفي الاجتماع السري الذي عقده مجلس الخواجات ، اتُّخِذَ قرار ... على حَرف طبيعة الجدال مع القاضي ... حيث يبقى أمر الرسالة الثالثة والخمسين سريَّاً ، أمَّا الجدال فسيكون حول تحريم وتحليل التصوير والرسم ، وبالتالي لا يطال ... الشؤون السريَّة للطائفة**))[١٥٢] إذا كانت الطائفة تحاول إبعاد النظر عن شؤون نشاطها السرِّي فإنَّها حَرَفَتْ الأمر نحو مسألة تحليل أوتحريم الرسم ، ممَّا يحيلنا إلى إنَّ التشكيك في مسائل التحليل والتحريم قائم منذ ذلك الوقت ، فضلاً عن أن مثل هذه القضايا تُوظَّف غالباً للتمويه وإشغال بعض الجهات في مثل هذه الأمور لتغطية أمر أهم ، ممَّا دفع الخواجات لحَرِف الأمر نحوها لإبعاد الأنظار عن نشاطاتهم الحقيقيَّة ، فنجد من هنا محاولة الروائي نقض يقينيَّة الفتاوى الصادرة عن اجتهاد بشري – وليس آلهياً – متغيِّر ونسبي ومتأثِّر بالظرف السياسي الذي قد يكون هو الدافع الى إصدار فتوى معيَّنة – بإسم الدين – تتحوَّل بمرور الوقت إلى نص ديني يقيني مقدَّس . وإن مثل هذه القضايا حينما تثار فهي غالباً ما تمثِّل سياسة مقصودة للتمويه .

الخرائط

---

[١٥١] **حارس التبغ : ١٧٨ .**

[١٥٢] **الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد : ٢٣٩ – ٢٤٠ .**

إنَّ أهمِّية الخرائط بوصفها وثائق تاريخية مُعْتَمَدَة في كتابة تاريخ الأحداث السياسية غالباً ، تكون نابعة من كونها تُمثِّل قوانين مُتَّفقاً عليها دُوَليَّاً مرسومة على الورق شاهدة على كيان دولة معينة ، أي إنَّ أهمِّيتها السياسية هي التي تُحدِّد أهميتها الوثائقية للمؤرِّخ ، وقد تحدَّث علي بدر عن الخرائط تحديداً في إحدى رواياته ، وهي رواية (صخب ونساء وكاتب مغمور) التي تحدَّثت بصورة عامة عن موضوعة الهجرة والمهاجرين ، وهذا يقودنا إلى الحديث عن وجود رؤيتين للخرائط ؛ أحدها مُتمثِّلة برؤية السلطة للخرائط ، والأخرى هي رؤية الأفراد لها ، وهما رؤيتان تقع كل منهما على طرفي النقيض من الأخرى ، يقول راوي هذه الرواية : ((**كنت أنظر لأصدقاء كثيرين قُتِلوا .. أو أُعدِموا من قبل السلطات لأنَّهم تجاوزوا الحدود .. ياإلهي ماهي الحدود .. الحدود ببساطة هي هذا الخط المُحَبَّر على الورق .. الخط الوهمي الذي يفصل (نا) عن (هم) ، والنا والهم ضروريتان للسلطات فقط أمَّا نحن الذين كُنَّا نختنق بالخط الوهمي في الخريطة والذي يلتفُّ على أعناقنا مثل حبل ... الخرائط كم هي مهمة للسياسيين .. فهم يرون أنفسهم ومدى سلطاتهم من خلال الخريطة ، ويحجزوننا داخل هذه الخرائط ، ومن يتجاوزها يُقتَل بطبيعة الأمر ... ولكن ما أهميَّتها لي ؟ لقد أعادتني هذه الأفكار إلى التفكير بنفسي بوصفي كاتباً مغموراً ، فالصخب والنساء نسبة لكاتب مغمور هما الهجرة بالتأكيد**))[١٥٣]. فإذا كانت الخرائط تُمثِّل الحدود بالنسبة للسلطة ، فإنَّها تُمثِّل القيود نسبةً للأفراد ، ومن هنا يمكن أن نشخِّص رؤية علي بدر الروائيَّة لهذا النوع من الوثائق ، ومن ثَمَّ كيفيَّة تعامله معها في النص ، فهو يبحث في أثر خريطة السلطة على الفرد – كما سنُبيِّن ذلك - وقد وردت عنده في روايتين هما : (مصابيح أورشليم) و(ملوك الرمال) .

١. رواية مصابيح اورشليم :

تنطوي أحداث هذه الرواية على العديد من المفارقات كالتي حصلت مع إدوارد سعيد أثناء زيارته القدس ، والتي يكشف عنها علي بدر هنا عبر وثيقة تاريخية تمثَّلت بالخريطة ، فيقول الرَّاوي مُتحدِّثاً عن إدوارد سعيد وقد كان يتجوَّل في المدينة برفقة (يائيل) الإسرائيلي المُرشد السياحي لهم ، يقول : ((**إلتفت إدوارد سعيد إلى يائيل وهو يقرأ الخريطة كما لو كان يقرأ نص رايموند دغلبير من القرون الوسطى وقال له : "هل وصلنا" ؟ -"مطعم أممي" قالت إيستر... - " أسطورة أورشليمية " قال يائيل ... وضحك ... شارع واحد ... أشياء مبهجة ... روائح مسكرة**))[١٥٤] يضع علي بدر أمامنا ملامح صورة هجينة مولودة من واقع عقيم ، إذ إنَّ إدوارد سعيد إبن البلد الأصلي ، يستعين بـ(يائيل) المُسْتَعْمِر مُرشداً له في بلده الذي جاء لزيارته لكنَّه لم يتعرَّف على معالمه إلَّا بمساعدة يائيل ، فهو هنا يحاول الإشارة إلى فاعليَّة وأثر الكولنيالية في وضع ملامح مُغايرة جذريَّاً للمدينة لتمحو بها المدينة الأصليَّة التي يعرفها إبن البلد الأصلي ، فكانت هذه الوثيقة / الخريطة هي الأسطورة الأورشليميَّة الجديدة التي وضعتها الكولنيالية كي يعرفها يائيل وليس إدوارد سعيد ، لذا فهي تمثِّل خريطة سلطة إستعمارية كان لها أثرها النفسي على الفرد في إثارة إحساسه بالنفي والغربة والضياع داخل الوطن .

وفي موضع آخر من الرواية استعمل علي بدر هذا النوع من الوثائق للإشارة إلى أثر الخطابات الإستشراقية على الشرق ، فيتحدَّث الرَّاوي عن رحلة مُتخيَّلة إلى الشرق عزم على القيام بها كل من (ماريو الساحر) تلك الشخصيَّة المُتخيَّلة التي تُمثِّل رؤية الشرق بعيون غربيَّة،مع إدوارد سعيد،يقول:((**حركة سريعة وسعيدة ومَرحة من ماريو بيده اليُسرى...فانفتحت في الصالة خريطة شاتوبريان الملفوفة والمُلوَّنة ، وفي الوسط الخط المُحَبَّر الدقيق والواضح الذي خطَّهُ الرحَّالة من باريس إلى القدس، لقد انبلج خطُّ الرحالة مثل خطِّ التيزاب على الخريطة...الرحيل إلى شرق شاتوبريان ونرفال وفلوبير المشبوح ، إنَّه جغرافيا توراتيَّة ، وشعب دوني ،**

---

[١٥٣] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٠ – ١١ .**

[١٥٤] **مصابيح أورشليم : ٧٧ .**

مُسْتَعْبَد ، مُحتاج لِمَنْ يَغزوهُ ويُخَلِّصَهُ من العبوديَّة..بحاجة للإحتلال الأوربي..لأنَّهم شعب ميت))[١٥٥] وظَّف الروائي هذه الخريطة التي تمثِّل خريطة سلطة بوصفها نابعة من رؤية غربية تفرض نفسها بالقوة على الشرق فمثَّلتْ في النص طريق رحلة ماريبو إلى الشرق أي الصورة التي رسمها المستشرقون عن الشرق، وقد أراد من هذا الاستعمال الرمزي الايحاء بأنَّ الإدِّعاءات الاستشراقيَّة والصور التي رسمها المستشرقون بوَّابةً للوعي الغربي عن الشَّرق قد مهَّدت السبيل أوَّلاً للعَلاقة الإستعمارية بين الغرب القوي والشرق الضعيف، وثانياً إنَّها مَنْ أسبغتْ الشرعيَّة فيما بعد على الحملات الاستعماريَّة على الشرق بعدّها جزءاً من رسالة الإنسان الأوروبي الأبيض في تمدين الشعوب[١٥٦].

٢. رواية ملوك الرمال :

يعود علي بدر في هذه الرِّواية - التي تتحدَّث عن الموت والحياة والصراع بين البشر أو على الأقل الذي تتسبَّب بهِ السلطة دائماً – إلى نقد السلطة وعبثيَّة حروبها وأسبابها ووسائلها وآلياتها وخططها ، فاستعمل خريطة الحرب التي تُشكِّل بوجودها - إلى جانب الصحراء بمفهومها الذي لاتحتويه خريطة بالنسبة للبدوي - مُفارقة تدعو للسخرية وتكشف عبثيَّة سياسة السلطة حين تُكلِّف أفراداً من جيشها في مُهمَّة حربية للإقتصاص من مجموعة من البدو ، في الوقت الذي كانت فيه مقبلة على حرب كبرى – حرب الخليج الثانية - ومواجهة دول متحالفة ضدها أدخلت فيها نفسها بالطريقة العبثيَّة ذاتها ، فيتحدَّث الرَّاوي بوصفه جندياً في الجيش العراقي في مرحلة ما قبل نشوب حرب الخليج التسعينية – عن مهمة في الصحراء كُلِّفَ بها هو ورفاق له ، لقتل جماعة من البدو كان قد فتكوا بثلاثة ضباط من الجيش العراقي سابقاً ، فيقول عن الخطة التي وضعتها السلطة العسكرية لتنفيذ هذه المهمة في الصحراء : ((**بعد مسيرة مئة ياردة فوق الهضبة كنا شاهدنا عند منخفض آخر ، بناية شبه مهدومة ومهجورة فأنخفضنا سريعاً خلف تلَّة قريبة ، وطرح النقيب على الرَّمل خارطته وأخذ يُعيِّن الشواخص تبعاً ، فأذا بها هي البناية التي كان من المفترض أن يكون البدو من بني جدلة مختبئين بها))**[١٥٧].

يستعمل الروائي الخريطة بوصفها أحدى وثائق التاريخ التي ينطلق منها في نقد فكر السلطة ومفاهيمها، وسياستها في خوض المعارك ، وكان هذا مثالاً مُصغَّراً لأسلوب السلطة ورؤاها الحربيَّة ، فقد أراد هنا التركيز على تباين أفكار أبناء المدينة عن أبناء الصحراء ، وهذا ما لم تضعه السلطات العسكريَّة في حسابها ، فكان أن دخلت في معركة مع عدو تجهل إمكاناته أو نمط تحرُّكاتهِ أو أسلوبه أو طاقاته ، فكانت خريطة السلطة تضع خطَّة قائمة على تحديد (مكان) مُعيَّن ليُشكِّل لهم مركزاً على العكس من البدوي الذي لا يأبه بتحديد المكان لذا كانت النهاية أن تمكَّن جماعة البدو من قتل فصيل الجنود كلَّهم إلَّا واحداً هو من روى الأحداث . لذا نجد الروائي يحاول نقد سياسات السلطات العسكريَّة التي تبدو دائمة البحث عن عدو وكان البدوي هذه المرة رغم قلة إمكانياته إلَّا إنَّه من وقع عليه اختيارها ، فكان فكر السلطة المعني بالسيطرة على المكان – أحد رؤى السلطة التقليديَّة التي تمتد جذورها إلى عصر الإمبراطوريات السابقة التي كانت تُقدِّرُ قوَّتها بقدر اتساع رقعة ممالكها وزيادة ما تسيطر عليه من مكان [١٥٨]– هو من تسببَّ هذه المرة بالهزيمة وكشف استبداد السلطة غير المعنيَّة بفهم أشياء أخرى ، أشياء تتعلَّق بالحرية ، بقيمة الإنسان حتى وإن كان بَدَوياً ، فكان أثر خريطة

---

[١٥٥] **نفسه : ٢٨١.**

[١٥٦] **ينظر: الإستشراق / إدوارد سعيد :٨٦ .**

[١٥٧] **ملوك الرمال : ٥٥ .**

[١٥٨] **ينظر: عصر رأس المال/ إريك هوبزباوم ، تر: د.فايز الصياغ ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت(ط١) ٢٠٠٨ : ١٥٨ .**

السلطة على الأفراد قاتلاً هذه المرَّة وهذا بدوره يكشف لامسؤوليَّة حروبها فقتال البدوي الهائم في الصحراء يشير إلى إنَّ الأساس الفلسفي للصراع لدى السلطة هو أساس عبثي، وبنظرة خاطفة للنهر من (جسَّاس) البدوي الذي تمكَّن الرَّاوي من أسرِهِ واقتيادِهِ للمدينة لغرض تسليمه للقيادة العسكرية ، يقول ((**إندهش جسَّاس من مشهد النهر ... وفغر فمه ، فما سبق له في حياته مُطلقاً أن رأى مياهاً بهذه الوفرة ... أخذ يبكي .. أول مرَّة يبكي في حياتهِ ، هذا القاتل المُحتَرِف .. قاهر الصحراء يبكي وينتحب أمام مشهد الماء ... مابك ؟ لماذا تبكي ... كل هذا لكم ونحن نتقاتل من أجل قطرة واحدة ... لو كان عندنا اللّي عندكم ما تذابحنا**))[١٥٩] يُعرِّي هذا البدوي الأُسس التي تقوم عليها السلطة في صراعاتها ، ويوضِّح بشكل غير مباشر وبلمحة ذكيَّة إنَّ هذه الصراعات لا تنشُب لفائدة الشعب وإنَّما لديمومة بقاء سلطة الاستبداد .

التقاريـر

لطالما كانت التقارير وثائق تصدُر من جهة رسمية أو مُرسَلة إلى جهة رسمية من جهة أخرى تابعة أدنى منها ، وهي في كلِّ الأحوال تُصَنَّف ضمن الوثائق الرسمية أي وثائق شاهدة على مرحلة تاريخية معينة، وبالتأكيد يكون الإطلاع عليها هو عاملاً مساعداً في كشف آليات عمل جهة ما وخطاباتها لمرحلة من التاريخ الذي جرت فيه الأحداث . وقد وظَّف الروائي علي بدر هذه التقارير الرسمية في الكشف عن خفايا حياة أفراد عاشوا مرحلة معينة وشكَّلوا جزءاً من تاريخها ، في إثنين من رواياته هما ؛ رواية (الركض وراء الذئاب) و رواية (حارس التبغ) وفي الأولى وظَّف هذا النوع من الوثائق للسخرية من ثوار الفكر الماركسي منطلقاً من رؤاه بعد الحداثية الرافضة لأفكار الآيديولوجيا ومفاهيمها ، وفي الثانية للكشف عن سياسات السلطة الدكتاتورية التي حكمت العراق بأساليب قمعية قائمة على مفاهيم زائفة في حقيقتها وغير مشروعة فقط حينما تخدم مصالحها ، كما سنتحدث عن ذلك .

١. رواية الركض وراء الذئاب :

لقد سبقت الإشارة إلى أنَّ الرَّاوي في هذه الرواية – الذي يعمل في إحدى الوكالات الصحفية الأميركية في أميركا – مُكلَّف بعمل تقرير عن الثوَّار الماركسيين العراقيين الذين ذهبوا للمشاركة في القتال في أثيوبيا ، وهو هنا يتحدَّث عن وثيقة مهمة هي تقرير عثر عليه أثناء بحثه عن الوثائق التي تساعده في إنجاز تقريره الأصل ، وهي الرواية التي حاول فيها علي بدر السخرية من ثوَّار الفكر الآيديولوجي الماركسي تحديداً ، فيقول الرَّاوي : ((**هذه الوثائق تذكر ، في أكثر الأحيان ، الأفكار ذاتها ... وما هو مهم في تطوُّر المعلومات هو حصولي على تقرير نادر يصف بدقَّة تعارف هذا الصحفي الذي انسحر برجيس دوبريه على الثوري أحمد سعيد الذي تأثَّر بجيفارا : كان هذا الصحفي... قد آمن بالثوري أحمد سعيد ، لماذا ؟ كان نسبةً له جيفارا العصر العربي . وبما إنَّه كان مُتأثِّراً بشخصية الصحفي الفرنسي ريجيس دوبريه ، وقد قرأ كتبه في بغداد ، فقد رحل وراءه – وراء أحمد سعيد – إلى كل مكان لكي ينقل وقائع الثورة . تصف إحدى الوثائق ، لحظة التعرُّف عليه : صرخ في وجههِ : "جبر أنا اختلفت معك في بعض الأفكار ومع ذلك أوافق على أن ترافقني في المعارك"**))[١٦٠] يسخر النص من اندفاعة هؤلاء الثوار- متمثِّلين بشخصيتي كل من الصحفي (جبر سالم) والثائر المشهور (أحمد سعيد) لحظة اللقاء بينهما ومن ثمَّ مشاركتهما في هذه الثورة - التي تبرر بحسب علي بدر بانبهارهم بالشخصيات الماركسية ،أكثر من حماستهم في المشاركة النابعة من فكرهم المبني

---

[١٥٩] **ملوك الرمال : ٢٤٠– ٢٤١ .**

[١٦٠] **الركض وراء الذئاب : ٥٤ .**

وفق شعارات الآيديولوجيا في مقاومة الإمبريالية ، وكل ذلك نتيجة الانتكاسات النفسية والسياسية التي دفعتهم بدورها - بحسب سامي مهدي - إلى ميول فكرية مُتطرِّفة (فكان أن تسلَّلت إليهم بدرجات متفاوتة الأفكار الوجودية والعدمية والتروتسكية والفوضوية .... وحين تألق نجم الغيفارية صار آرنستو تشي غيفارا بطلاً محبباً لدى أغلبهم وراحت صور مقاتلي الجبال والأدغال تداعب مخيلاتهم بل كان بعضهم يحسد الكاتب ريجيس دوبريه على ماوصل إليه من شرف)[١٦١] من جهة ، ومن جهة أخرى فإنَّ الصحفي جبر سالم الذي كان متأثِّراً بشخصيَّة (رجيس دوبريه) حين تعرَّف على أحمد سعيد الذي كان يُمثِّل لهم جيفارا العرب قرَّر مرافقته أينما يذهب كما رافق رجيس دوبريه جيفارا ، مما يوحي بأنَّ هذا الاندفاع نحو القتال كان نابعاً أيضاً من محاولة تقليد هذه الشخصيات التاريخية الثورية المشهورة ، أي تحقيق شهرة ذاتيَّة ، ويتضح هنا الرؤية بعد الحداثية التي ينطلق منها علي بدر في نقض الآيديولوجيا بصورة عامة التي قامت عليها فكرة هذه الرواية ، والتي تظهر بين حين وآخر في معظم رواياته الأخرى .

أمَّا عن التقرير الأصل – المُكلَّف به الرَّاوي – وهو الوثيقة المهمة التي وظفها علي بدر للسخرية ممَّنْ سخر من هذه الفئات من الشعوب وهي أميركا ، حيث جعل من الرَّاوي يقرِّر أن يكتب تقريراً مفبركاً كاذباً يقدِّمه للوكالة الأميركية ليُلبِّي لها رغبتها النابعة من يقينية بمعرفة مايؤول له أمر هؤلاء الثوَّار، فيقول الرَّاوي : ((**أنا لا أستطيع أن أكتب كل الحقائق في هذا التقرير ، فقرَّرت أن أكتب بطريقة مختلفة تماماً ... أمَّا الثوَّار الذين لم ألتق بهم ، ووجدتهم غادروا جميعاً إلى أوربا فقد فبركت لهم هذا المقطع**))[١٦٢] وقد كتب تقريراً بما يُرضي توقُّعات أميركا عنهم على الرغم من أنَّه لم يجد أحداً منهم في الحقيقة - إذ إنَّ معظمهم سافر مُفَضِّلاً العيش في كنف الأنظمة الرأسمالية - لكنَّه اصطنع وجودهم وحياتهم بما يتفق وإرادة أميركا ، وجود الإنسان الضائع ، الخائب بسبب اعتناقه الفكر المؤدلج الذي رفع شعاراته ضد الإمبريالية ، ومن ثمَّ اكتشف بعد ضياع سنوات العمر إنَّ كل ما كانوا يعيشونه زيف وخداع ومضيعة وقت . وإذا كان الروائي أميناً لفكر بعد الحداثة كما عوَّدنا ، فإنَّ مفاهيم مثل ؛ الحقيقة ، التاريخ ، في ظل ذلك الفكر تعد مُنتَجاً سلطوياً ، إذ إنَّ فوكو يرى إنَّ الحقيقة تُنتَج في المجتمع عبر آليات إنتاج الحقيقة وهي بذلك شبيهة بأيَّة سلعة تُنتَج في المصانع المخصصة لصنعها، فهو يريد أن يوضِّح لنا أن لا وجود للحقائق المطلقة ، وإنَّ بإمكاننا إيجاد حقائق زائفة تُضَخ عبر الآليات الثقافيَّة والصحافية وآليات صياغة الوعي لتُصبح حقائق ثابتة فلا يفوتنا في تأكيد ذلك الأخذ بنظر الاعتبار مقولات الفيلسوف ما بعد الحداثوي (بودريار) عن قدرة وسائل الإعلام على خلق عوالم مشابهة للعالم الحقيقي لكنَّها بالتأكيد ليست هي ذلك العالم بل هي عوالم أنشأتها ماكينات السلطة الإعلامية[١٦٣]، وبذلك فإنَّ النص هنا يحاول أن يُخبرنا إنَّ السلطة – تحديداً الغرب – قادرة على إنتاج حقائق بجانب الحقائق الأخرى وتسويقها عبر مؤسَّسات صياغة الوعي التي يمتلكها ، لتصبح شيئاً فشيئاً هي مفاهيمنا أو تصوُّراتنا الثابتة عن ذلك الواقع ، فقام علي بدر بتوظيف هذه الوثيقة المُفبركة بوصفها أيضاً وسيلة في صناعة وعي وحقيقة هي في حدِّ ذاتها مزيَّفة ، قام بفبركتها كما تفعل أجهزة السلطة بفبركة الكثير ممَّا يعد حقائق ، بقصد أن

---

[١٦١] **تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي / فوزي كريم ، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق (ط١) ٢٠٠٦ : ١٣ .**

[١٦٢] **الركض وراء الذئاب : ١٦٣ و ١٦٥**

[١٦٣] **ينظر: المصطنع والأصطناع / جان بودريار ، تر: د.جوزيف عبدالله ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت(ط١) ٢٠٠٨ : ١٧ .**

يحقق لهم رغبتهم في سعيهم منذ البداية لأن تكون نهاية الثوَّار بهذه الطريقة ولأنَّه شعر بأنَّه أُرسِل كي يأتي لهم بهذا التقرير تحديداً .

٢. رواية حارس التبغ :

إن الرَّاوي في هذه الرواية أيضاً هو صحفي مُكلَّف بعمل تقرير عن الموسيقار العراقي اليهودي الذي يدعى (يوسف سامي) وأثناء بحثه عن وثائق مُساعدة له في عمله قد عثر على تقرير مهم ، وظَّفَهُ علي بدر ليؤشِّر عن طريقه مدى التناقضات التي تنطوي عليها سياسة السلطة الدكتاتورية الحاكمة في التعامل مع أفراد الشعب ، فيتحدَّث الرَّاوي عن هذا التقرير المهم – كان قد حصل عليه من تاجر وثائق وكتب رسمية خلال مرحلة ما بعد السقوط – يتعلَّق بشخصية الموسيقار (كمال مدحت) وهي الشخصية الثالثة له ، الشخصية السُنِّية الهُويَّة والتي أصبحت قريبة من السلطة - صدام حسين تحديداً - حيث عزف أمامه في أكثر من مرة وفي أكثر من مناسبة وطنيَّة، يقول الرَّاوي : ((**تقرير واحد فقط هو الذي صدَمَني جداً ، كانت المخابرات تعلَم بأنَّه من العراقيين المُهجَّرين من التبعية الإيرانية * ، وأنَّه وصل إلى دمشق وتزوَّج من نادية العُمَري ، وبعد ذلك وصل إلى بغداد ... الشيء المهم في كل ما هو موجود من تقارير هذا الملف ، هو الردود الأمنية التي حاول بعضها إعتقاله ، أو استجوابه والردود الأخرى التي طالبت بإبقائهِ تحت الرقابة .... فالتقارير لم تكن محصورة على مواقفهِ السياسية والتي كانت تُلَخِّصَها بأنَّه ليبرالي حُر ، وحُر تعني غير مُرتبط سياسياً ، ولكن لا عَلاقة له مع الحركات الدينية**))[١٦٤] فهو يضعنا عبر هذا التقرير السري للسلطة ، بمواجهة ملاحظة أراد الكشف عنها ، وهي إنَّ السلطات السابقة - على تعاقبها - التي حكمتْ العراق ، وهَجَّرَتْ الكثير منهم بداعي الهُويَّة ؛ بدءاً من تهجير اليهود العراقيين ومن ثَّم السلطة التي قامت بتهجير العراقيين الشيعة ذوي الأصول الإيرانية هي في الحقيقة لا تَهمُّها الهُويَّة بحد ذاتها بقدر ما يتشكَّل وينتج عن الهُويَّة من مفاهيم خارجية تتعامل بها هذه السلطات بتعاقبها مع الدول الأخرى ، فهي إن هجَّرت اليهود ذلك كان على وفق إتِّفاقية خارجية مُبرَمة ، وإن هجَّرتْ الشيعة ذوي الأصول الإيرانية فقد كان وفقاً لمقاصد سياسيَّة بالضد من إيران بسبب الدخول معها في حرب طويلة ، والدليل على كل ذلك هو ما أشار له الرَّاوي هنا عبر هذه الوثيقة السلطوية السرية / التقرير التي تكشف عن معرفة السلطة بهوية (كمال مدحت) الشيعيَّة وكافَّة تفاصيل كيفيَّة خروجهِ من إيران مُهجَّراً شيعياً عراقياً ، ومن ثَمَّ دخولهِ مرة أخرى إلى العراق عراقياً سُنِّياً مُتزوِّجاً من إمرأة سُنِّية – ورغم ذلك سكوتها عنه وتقريبه منها – وهذا ما يُثبِت عدم اهتمامها بنوع الهوية للفرد بقدر اهتمامها بولائه لها ، فهي لا تأبه بالتزوير بقدر ما تأبه لمصالحها، ولا تأبه بعدم انتمائه السياسي لها شرط أن لا يكون منتمياً لأيِّ تيار ديني يُعارض مصالحها ، وهي محاولة للروائي في كشف تاريخ سياسة السلطة الحقيقي في كيفية تعاملها مع أفراد الشعب ، تاريخ كشفتْ عنه وثائق تاريخيَّة سرية أصبحت نهباً لدى تجار الوثائق بعد سقوط هذه السلطة .

---

* **وهي الشخصية العراقية الشيعية التي تبنَّاها بإسم (حيدر سلمان) سابقاً .**

[١٦٤] **حارس التبغ : ٣٤٣ – ٣٤٤ .**

الكـتـب

لا تقتصر أهمية الكتب بالنسبة للتاريخ على كونها تمثِّل النتاج الثقافي لمرحلة تاريخية معينة فحسب ، إنَّما هي في محتواها تشتمل على وجهات نظر لاتعكس وجهة نظر كاتبها فقط وإنَّما أيضاً شريحة من المجتمع أو نسق سائد في ذلك العصر ، فضلاً عن إنَّها تُشكِّل أبواباً يمكن ولوجها بعد معرفة ماتنطوي عليه من مفاهيم ثقافية ، للكشف عن رؤى وأنساق ومؤثِّرات شهدها عصر معين ، ويمكن القول أنَّ من هذه النقطة كان استعمال علي بدر للكتب بوصفها وثائق تاريخية في نصوصه الروائية ، حيث تنوَّعت مابين البحث فيما وراء التاريخ وإضاءة ملامح أخرى إلى جانب مقولات تاريخية رسمية ، أو الإشارة إلى نمط ثقافة معينة أو السخرية منها ، وقد وردت في ثمانٍ من رواياته، وهي كل من رواية ؛ (بابا سارتر) و(الطريق إلى تلِّ المُطران) و (الوليمة العارية) و (صخب ونساء وكاتب مغمور) و (مصابيح أورشليم) و (حارس التبغ) و (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد) و(أساتذة الوهم) .

١- رواية بابا سارتر:

يستمر علي بدر في السخرية من الفكر الوجودي العراقي ، مُعزِّزاً ذلك بوثائق تاريخية - تمثَّلت في هذا النص بكتاب (الرد الماحق الساحق على جان بن بول بن سارتر المارق) للشيخ هاني هليل – وعبر سرد تفاصيل حياة فيلسوف الصدرية الوجودي ، يتحدَّث الرَّاوي عن علاقة (عبد الرحمن- فيلسوف الصدرية) بالفتاة الفرنسية (جرمين) وعن آستغرابه حول أمر عدم معرفتها بـ(سارتر) ، يقول : ((**آه !...لا تعرفين سارتر، يا معودة الشيخ هاني هليِّل ردَّ عليه بكتاب بثلاثة مجلدات " الرد الماحق الساحق على جان بن بول بن سارتر المارق " - "ومن هذا الأخير؟ " قالت وكادت أن تغرق بالضحك " أوه ولا تعرفين الشيخ هاني هليل أيضاً.. هذا شيخ كبير، كان طالباً في الحوزة العلمية بالنجف ، كاد أن يخلق بكتابه هذا ، أزمة في العلاقات الدبلوماسية بين فرنسا والعراق"**))[١٦٥] يستعمل الروائي كتاب الشيخ (هاني هليِّل) - بوصفه يمثِّل جانباً دينياً - وثيقةً يحاول بها الكشف لنا عن الطريقة التي تُعامل بها المؤسَّسات الدينية التقليدية الموجات الفكرية الحديثة خاصة ، وكل مظاهر التقدُّم بشكل عام ، وهي طريقة في التعامل دائمة التكرُّر حيث تسوِّق المؤسَّسة الدينية بعض الحجج التقليدية إزاء أفكار فلسفيَّة أو رؤى ثقافية تتَّسم بالعمق ، على أنَّ الروائي لا يكتفي بهذا الإشارة التي تكشف عن ملامح مرحلة تاريخيَّة ، فيستعمل هذه الوثيقة لنقد هذا التعامل من المؤسَّسة الدينية المتَّسِم بالتوتُّر والعاطفية والسطحية لكل طلائع فكريَّة[١٦٦]، أو اكتشافات تقنية قادمة من الغرب ، وهذه الرؤية النقدية لدى الروائي تتَّضح في عبارة السخرية عن تدهور العلاقات العراقية الفرنسية بسبب الكتاب ولا يكتفي بذلك أيضاً فنجد أسلوب الباروديا حين يكشف ساخراً ردَّة فعل الفيلسوف إزاء عدم معرفة الفتاة الفرنسية بسارتر الذي يتوقع من فتاة عادية تعمل خادمة أن تكون على معرفة بسارتر وعلى اطلاع بفكره .

ولم يطَلْ النقد مواقف المؤسسة الدينية ، أو سذاجة تصوُّرات الفيلسوف الوجودي ، وإنما انصبَّ النقد في هذه الرواية على المثقف الوجودي مرةً أخرى ، من خلال الحوار الذي دار بين (عبد الرحمن) فيلسوف الصدرية ، وبين (سي مُعَمَّر) الجزائري ، الذي التقاه الفيلسوف في فرنسا وتعمَّد أن يُظهِر له ثقافته الوجودية كمُباراة ثقافيَّة من أجل الحصول على فتاة سي معمَّر الفرنسية التي أُعجِبَ بها الفيلسوف ، يقول : ((**"ماذا تعني الوجودية نسبة لك؟ " وهنا كان جواب عبد الرحمن جواباً حاضراً وباللغة الفرنسية ، كان يدَّخِر تعريفاً حفِظَه عن ظهر قلب... كان تعريفاً جامعاً مانعاً للوجودية... " الوجودية هي النزعة التي**

---

[١] **بابا سارتر : ٤٠ .**

[١٦٦] **ينظر: لمحات إجتماعية من تاريخ العراق الحديث/علي الوردي ،ج٣ مطبعة الشعب– بغداد (د.ط) ١٩٧٢: ١١٥**

تُعادي النظر المجرَّد الذي يطمس في الحياة العلمية حالات التباين وعدم الأطِّراد، ويتخذ هذا العداء... صورة التحليل الذاتي العميق وتنادي بأولوية الوجود على الماهيَّة ، لذا تقف موقف تحيُّز للجزئي والعيني... ضد أيَّة محاولة يراد بها التماس مبدأ كُلِّي تندرج تحته الأفعال جميعاً حيث يرى الفيلسوف الوجودي عطفاً على مذهب يؤكِّد أولويَّة العقل العملي على العقل النظري " وقبل أن يلتقط أنفاسه من هذا التعريف المذهل للفلسفة الوجودية انفجر سي معمَّر ونادر بضحكات متواصلة مجلجلة ، وقد اغرورقت عيونهم بالدموع... بينما كان عبد الرحمن وأحمد صامتين... فلماذا يضحك هذا الأحمقان على تعريف موضوع في أعظم وأثمن الموسوعات الفلسفية في فرنسا هي "موسوعة لاروس" الفلسفية))[١٦٧] يوظِّف الروائي هذه الوثيقة/ موسوعة لاروس، مستعملاً تقنية الميتاقص التاريخي وذلك برصده حقائق لم تكشف في التاريخ الرَّسمي عن المثقف الوجودي الستيني في العراق ، وهو حقيقة ثقافته الشفاهيَّة والسطحيَّة التي يسخر منها باستعمال أسلوب الباروديا في مفارقة ذلك التاريخ الرسمي ، فالباروديا تقنية مهمة لنقد اليقينيات الفكرية وبحسب هيتشيون (إنَّ توظيفاً معيناً للتهكم وللسخرية قد يؤِّدي دوراً في نقد الآيديولوجيا)[١٦٨]، فحين سُئل فيلسوف الصدرية عن مفهوم الوجودية نسبةً له لم يكن المفهوم إلاّ عبارة مكتوبة نصَّاً في موسوعة لاروس الفلسفية ، والذي ردَّهُ بطريقة ببغائية الحفظ أي الحفظ عن ظهر قلب من دون فهم حقيقي عميق يتبلور عنه رفض لأشياء أو قبول لأخرى .

وإذا كان علي بدر قد رصد حقائق خافية تتعلَّق بثقافة شخصيات الفكر الوجودي فهو يرصد أيضاً بعض أنواع هذه الشخصيات التي تتَّصف بأنَّها دخيلة ومُتطفِّلة على هذه الأفكار أو مجتمع المثقفين الوجوديين عامَّةً ، فيتحدَّث الرَّاوي هنا عن شخصية مُتلوِّنة مُتغيِّرة مع الأزمان وهي شخصية (إسماعيل حدوّب) - صديق فيلسوف الصدرية الذي خانه مع زوجته الفرنسية - وهو ذاته الذي تنكَّر بشخصية (صادق زادة) حين طلب من الرَّاوي كتابة سيرة حياة فيلسوف الصدرية لينسب كتابتها لنفسه بعد تحريفها ، ومن ثم تَنكَّر بشخصية (ميشيل) نسبةً لميشل فوكو، إذ قرَّر أن يتبنَّى الفكر البنيوي تاركاً الفكر الوجودي الذي تظاهر به سابقاً والذي وجده غير قادر على حلِّ المشاكل بحسب إدعائه ، فطلب من الرَّاوي هذه المرَّة تأليف كتاب باسمهِ ، يقول : ((**" فوكو كتب كتاباً عن تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، لقد فضح الثقافة الغربية ، نحن نريد كتاباً مُناظراً له نفضح فيه الثقافة العربية ، سنكتب كتاباً عن تاريخ الجنون في العصر الإسلامي ، ما رأيك... سنعطيك أرباح الكتاب بعد نشره ...- " ستواجهنا مشكلة "... قلت ... " من قال إنَّ الحضارة الإسلامية تُهَمِّش الجنون ... لقد بقي المجنون يحظى بمكانه راقية ، والدليل على هذا أنت " قلت ساخراً... " طيب ، ستكتب كتاباً نُدين فيه الحضارة الإسلامية لأنَّها لم تُهمِّش الجنون ، فلو ظهر العقل في حضارتنا، لتهمَّش الجنون لذا أصبحت حضارتنا لا عقلانية "**))[١٦٩] نجد في النص إلقاء ضوء على فئة طفيليي الثقافة – إذا أمكننا التعبير - ممَّن يملك القابليَّة على التنقّل بين الأفكار وتغييرها كما لو تكون أزياء يرتديها بما يلائم العصر من دون معرفة أو ثقافة حقيقية ، كشخصية (إسماعيل حدّوب) الوجودي سابقاً حينما كانت تشكِّل له الوجودية مصدر عيش وهي جيب الفيلسوف ورفقتهِ، والبنيوي اليوم بما يلائم العصر الذي قد يُقبِل على شراء كتاب عن البنيوية، لذا فقد وظَّف الروائي كتاب (تاريخ الجنون) وثيقةً لإظهار ذلك الجانب على وفق تقنية ماوراء القص التاريخي عبر البحث في تاريخ مثقفي الوجودية من ذلك الجيل والكشف عن هذا النموذج فيه، وأيضاً إظهار جانب آخر يحاول عن طريقه نقض تاريخ ثقافة الحضارة الإسلامية العربية بأسلوب ساخر لذا فقد اختار كتاب (فوكو) الأشهر (تاريخ الجنون) الذي كشف فيه عن جوانب مُهمَّشة من التاريخ التقليدي ، عن زوايا كانت سابقاً ممَّا

---

[١] بابا سارتر: ١٢٨.

[١٦٨] سياسة مابعد الحداثية / ليندا هيتشيون : ٢١٦ .

[٣] بابا سارتر: ٢٣٧-٢٣٨ .

يسمو المؤرخون عنها كتاريخ الجنون ، ومفاهيم القمع داخل المجتمع[١٧٠] ، فعبر هذا الكتاب بوصفه (وثيقة) داخل هذا النص حاول الروائي توجيه النقد إلى أسلوب تعميم القداسة على جميع وقائع التاريخ الإسلامي ، وعد هذا التاريخ مُسلَّمة يقينيَّة بما فيه من أحداث وسرديات دون النظر إلى جوانب كثيرة منه أُقصيت وبقيت على الهامش ولم يُسلَّط عليها الضوء فضلاً عن إنَّ التاريخ الإسلامي يؤمن بنظرية البطل الفرد ذي الشخصية الكارزمية ، في حين أنَّ فوكو حاول في كتابه المذكور ، التركيز على ماهو مُهمَّش ولا مركزي ، لذا فإنَّ علي بدر يريد من ذلك كلِّه نقد جوانب كثيرة من التاريخ الإسلامي وتسليط الضوء على المُقصى من وقائعه.

٢- رواية الطريق إلى تل المطران :

إن رواية الطريق إلى تل المطران بوصفها رواية تدور أحداثها في مدينة تسكنها الطائفة السريانية ، فهي تركز - من ضمن ما ركَّزت عليه - على مسألة حاول الروائي إظهارها عبر الكتب التي يمكن أن نعدَّها وثائق على وفق كيفيَّة توظيفها والغاية منها ، يقول الرَّاوي عن صديقته (ليليان) : ((**أخذت تتحدَّث عن السلطة والإمبراطوريات والممالك عن طبيعة المناطق التي سكنوها... ثم مدَّت يدها إلى الكتاب الذي أمامها وحاولت أن تقرأ ... كان الكتاب الذي أمامها مكتوباً بالسريانية ، يدور حول الشاعر سركون بولص ، فأخذت تقرأ لي فقرات من قصيدة فيه عن الآثوريات العاريات وقد حملهنَّ مغتصبوهنَّ على المَحَفَّات... كانت ليليان تقرأ وعيناها تتلاقطان ببريق دامع... ثم أخذت تحدِّثني عن هجرة الآثوريين من أرومية إلى همدان في إيران ثم إلى الموصل ... وهي تصف إمرأة عارية على محفَّة يحملها العبيد والقراصنة والمُهرِّبين**))[١٧١] فالروائي أراد عبر هذا الكتاب الذي وظَّفه وثيقةً ، إظهار الاضطهاد الذي تتعرَّض له الأقلِّيات الدينية بصورة عامة ، وعلى مدى التاريخ بوصفها أقلِّية مستضعفة ، فطالما تعرَّضوا للتهجير والنزوح القسري من مكان إلى آخر، وطالما كانت نساؤهم سبايا منذ القِدَم ، والحديث هنا يدور عن الطائفة الآثورية وما تعرَّضت له النساء الآثوريات من سبي وامتهان واغتصاب ، وذلك نوع من الكتابة التي نادت بإعادة قراءة التاريخ الرسمي و(مساءلة التمثيلات السردية والإستعارية المتعددة للهويات الثقافية لأعراق الجنس البشري المتنوعة)[١٧٢] بوصف التاريخ يكتب من وجهة نظر المنتصر.

وربما يعزو علي بدر ممارسات إضطهاد الأقليات الدينية في جانب منها إلى بعض رجال الدين، لذلك نجده يوجه نقده عبر وثيقة أخرى نحوهم أو المُتشبِّهين بهم بالنظر إلى بعض الفتاوى والمفاهيم المغلوطة التي تصدر من بعضهم على أساس المكانة الاجتماعية التي منحتهم إياها سلطتهم الدينية، فيتحدَّث الرَّاوي عن شخصيَّة رجل الدين القس أو القاشا (خوشابا الساعور) في مدينة تل مطران ، وعن بعض مؤلَّفاته وتحديداً كتابه (الساعات) ، يقول : ((**كان كتاب" الساعات " مثيراً للغاية ، فهو كتاب صغير الحجم ... وقد قسَّمه القاشا إلى سبعة فصول ... وقد أورد فيه كل ما يخص نشأته... ومفاهيمه ... كان يؤمن بشيء أسمه السريالية الدينية ، كان يظن أنَّ السريالية هي قدر البشرية الأخير ومصيرها ، طالما أن الأشياء مقدرة تقديراً في كل شيء... فالسريالية لا تتعارض هنا مع الدين ... لذا فأنَّ ضمان انتشار السريالية وتعميمها يكمن في ربطها مع الدين ، طالما أنَّ الدين قد تبنَّى في نشأته المفاهيم الشعرية كالرؤيا والكشف وحقق المظاهر الفوطبيعية والفنتازيا واللامعقول... فسيكون الخيار الأخير بسبب شعريَّته بناءاً سريالياً ، ومن هنا سيعتمد فكرة ظهور المُخلِّص كتحقيق سريالي للفكرة الشعريَّة عنه**))[١٧٣] فقد وظَّف الرِّوائي هذا الكتاب وثيقةً للإشارة إلى قيام بعض

---

[١٧٠] ينظر: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي/ ميشيل فوكو ، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط١) ٢٠٠٦ : ١٥ .

[٢] الطريق إلى تل المطران : ٢٧ .

[١] مقارنات في السرد العربي / د. أسامة محمد البحيري : ١٤١ .

[٢] الطريق إلى تل المطران : ١١٣-١١٤ .

رجال الدين – على أساس مكانتهم الرصينة في المجتمعات - بإشاعة مفاهيم، أو تشريعات دينية مُلزِمة بين الناس، أو ابتداع نظريات دينية ليس لها أصول أو أُسس عميقة وحقيقية في تعاليم الدين ، أو ربما هي في الحقيقة ليست سوى أفكار ذاتية تشكَّلت بفعل القراءات المتنوعة ومهارات ثقافيَّة لدى صاحبها، ومن هنا يمكن القول إنَّه يريد التركيز على مسألة إساءة رجال الدين للدين نفسه عبر قيامهم بنسب كثير من المفاهيم بدعوى التأويل وربطها بالمفاهيم الدينية ومن ثمَّ تعود بالضرر على المجتمعات والأديان معاً .

ثمَّ يتحدَّث الرَّاوي عن (شميران) الفتاة السريانية التي تعمل معلمة للأولاد في تل مطران ، بعد أن عثرت على كتاب قديم ليساعدها في العثور على كنز مدفون في بيت جدّها: ((**" كتاب راميشوع الشايب فيه خارطة تل مطران في القرن التاسع عشر قبل أن يبنيها الإنكليز ومُخطَّط للأديرة ... ورموز مهمة "... كان الكتاب ما زال مخطوطاً غير مطبوع ، ومُجلَّداً بجلاد سميك ، ومكتوباً بخطٍ أنيق بمداد فاخر وبلونين أسود وأحمر، ويحتوي على تأريخ مُفَصَّل للعائلات التي كانت تقطن تل مطران وأماكن قدومها وتواريخها**))[١٧٤] وقد استعانتْ بِمَنْ يفك لها ألغاز الكتاب ، قال: ((**أخذ دانيال يشرح ... تفاصيل أحداث مروِّعة ، حدثتْ أيام الإمبراطورية العثمانية لليزيديين وعبدة الشيطان في منطقة سنجار الواقعة شمال الموصل، فقد قام أحد الضباط الأتراك بآجتياح المنطقة بسَرِيَّتِهِ ..." سَرِيَّة نادر بك " وأخذ يُعذِّب اليزيديين وذلك بصبِّ الرصاص على رؤوسهم أو بغَليهم في القدور... بحثاً عن الكتاب "رش" كتابهم المقدس ، أما هم فقد جمعوا ما بحوزتهم من الذهب وأودعوه إلى الشيوخ من الأكراد الهورمان الذين قدموها إلى خزائن والد جد شميران لإخفائها في قصره**))[١٧٥] عبر كتاب (راميشوع الشايب) الذي جعل منه الروائي وثيقةً حاول منها الكشف عن مدى تأثير التاريخ على حياة الإنسان ، وتفكيره ، وسلوكه أيضاً، وكيف يمكن أن تكون له القدرة في التحكُّم بمصائر المجتمعات ، فكانت شميران مشغولة بهدف واحد وضعته نُصْبَ عينها وهو العثور على الكنز المدفون في قصر جدِّها مَّما حدا بها إلى قتلهِ - أي جدَّها- من أجل البحث عن هذا الكنز، ويحاول الروائي أيضاً كشف مسألة مهمَّة تتعلَّق بمدى إعتقاد الناس وتصديقهم للأساطير والقصص، وتحديداً تلك التي لها جذور تاريخية.

ومن ثمَّ يعود الروائي عبر وثيقةٍ أخرى وهي الكتاب المُقدَّس لليزيديين (رَشْ) إلى قضيَّة الاضطهاد التي تعرَّضت لها الأقليات منذ زمن الدولة العثمانية ، ويمكننا القول بأنَّ ذلك الأمر قائم حتى الآن ، فقد كانت الدولة العثمانية تُهمِّش وتظلِّم الأقلِّيات الدينيَّة غير المُسلمة ، وتعرّضَهم لشتَّى صنوف التعذيب ، من دون الأخذ بالنظر الجانب الإنساني مع هؤلاء الناس ممَّن يمثِّلون شريحة من المجتمع العراقي[١٧٦] .

٣- رواية الوليمة العارية:

يمكن القول إنَّ المرحلة الأخيرة من عُمر السيطرة العثمانية على العراق – زمن الرواية - هي من أخطر المراحل في عمر الإنتلجنسيا العراقية ، حيث برز الانشطار واضحاً فيها مُتمثِّلاً بطربوش منيب أفندي، وعمامة الشيخ أمين ، أبرز شخصيات الرواية ، فيتحدث عن طبيعة المجتمع فضلاً عن مناخه الثقافي وما ساد فيه من اختلاف فكري .

وهذا الاختلاف الفكري نتج عنه حالات غضب واهتياج اجتاحت العامَّة ، بناءً على تحريض أصحاب التيار الديني المُتشدِّد لهم ردَّاً على طروحات التيار المُتغربن ، فيقول الرَّاوي : ((**في جامع الآصفيَّة ... بعد أن أنهى الشيخ أمين صلاة الجمعة ، إعتلى منصَّة الخطبة ... وصرخ بالناس ... على تفنيد النظرية**

---

[٣] **نفسه : ٢٨٩-٢٩٠ .**

[١] **الطريق إلى تل المطران: ٢٨٩-٢٩٠ .**

[٢] **ينظر: لمحات إجتماعية من تاريخ العراق الحديث / علي الوردي : ٥١ .**

التطوُّريَّة ... القِرديَّة التي بثَّها اليهود والنصارى لخراب الأمَّة الإسلامية ... ثم حذَّثهم عن وجوب قتل الزنادقة والمرتدِّين ... إهتاج الناس ، وأخذوا يصرخون بقوَّة في الجامع ... فرفع لهم الشيخ أمين كتاب الزهاوي الذي يُروِّجُ فيه للفكرة القِرديَّة ، فتلقَّفوهُ من يده ومزقوه ... متوجِّهين إلى منزل جميل أفندي))[١٧٧] ومن هذه الوثيقة المُتمثِّلة بكتاب الزَّهاوي ، يسعى علي بدر للكشف عن تَردِّي الأوضاع الاجتماعية والثقافيَّة في المجتمع العراقي إبان مرحلة الاحتلال العثماني، إذ يتجلَّى ذلك بارتفاع نسبة التخلُّف والجهل ، فضلاً عن محاولته الكشف أيضاً عن مدى تأثير رجل الدين على عقلية الفرد العراقي بغض النظر عن ماهيَّة الأفكار وغايتها التي تُبثُّ للعامة مُرتدية رداء الدين من دون تمييز. فيسخر علي بدر من هذه الاهتياجات الشعبيَّة والثورات التي لا يفقه أفرادها غاياتهم منها ، هذه الثورات التي لا تواجه الأفكار بأفكار أخرى ، إنَّما بسورة غضب ، فيقول الرَّاوي عن أحد أفراد هؤلاء الجماهير: ((**يا جماعة هِذُونى عَليه وآنه أربدلكمْ راسة رَبِدْ بهذا الرَّفشْ هالقِردْ ابن القِردْ ... ولو آني ما أعرف شنو يعني قِردْ**))[١٧٨] من هنا يمكننا تشخيص مُفارقة الحدث التاريخي أي عن طريق السخرية التي تكشف لنا هشاشة هذه الثورات الشعبية - إن صحَّت التسمية - فهي لم تقم من أجل هدف مُحدَّد بقدر ما هي انفعالات جاهلة غير منظَّمة ، تحاول أن تكتسب شرعيَّتها من الدين .

ولا تبتعد عنها بعض المظاهر التي لم يغفل عنها علي بدر في مجتمع تلك المرحلة ، حيث يتحدَّث الرَّاوي عن الشائعات التي سرتْ في المجتمع حول إسلام ملك ألمانيا ، يقول : ((**ثمَّةُ منزل فخم ... يقطنه أحد الدبلوماسيين الألمان ... أمام بابه الخشبية عُتبة من الرُّخام ... جلس عليها شيخ جليل ... كان واعظاً جاء به الألمان من سميرن كي يُوزِّع كتباً تتغنَّى بالأمَّة الألمانية ، وتذمُّ الأمة البريطانية، وتقول أنَّ غليوم أصبح مسلماً... فقد بعث الألمان بمئات الشيوخ إلى بغداد يحرضونهم على الجهاد ويشرحون لهم إسلام ألمانيا**))[١٧٩] فيحاول عبر هذه الوثائق/ الكتب - فضلاً عن كشف سذاجة عقليَّة العامَّة في المجتمع العراقي لتلك المرحلة - كشف أسلوب من أساليب الكولنيالية الغربية في سياساتها المتَّبعة مع الدول المُستَعمَرة ، عبر تحالف الألمان مع العثمانيين خلال الحرب العالميَّة الأولى ضد بريطانيا واضعين في الاعتبار السلطة الروحيَّة للعثمانيين على تلك المُسْتَعْمَرات فكان أن روَّجتْ عن نفسها شائعة إسلام الملك الألماني ، وإسلام الألمانيين بوصفه أسلوباً استعمارياً من أساليب السيطرة والقهر الثقافي والتبعيَّة عبر خداع المجتمعات وتضليلها . ولا يقتصر نقد الروائي للعامَّة من أبناء المجتمع، بل يَشمَل بذلك مثقَّفيه أيضاً ، ذلك حين يتحدَّث الرَّاوي عن ثقافة مُثقَّفي تلك المرحلة وهو (منيب أفندي) المعروف بتأثرُّه بالفكر الغربي ، يقول : ((**ضبط محمود بك منيب أفندي ... مُتلبِّساً بالأفكار الدينية والغيبية والصوفية ... عندما يشعر... بأنَّ هذه الأفكار... صالحة حسب المُناسبة للتقرُّب والتكسُّب والاستثمار... وحين طالبهُ محمود بك ... أن يصبح واضحاً... هزء به وأستشهد بالزهاوي الذي كتب عليا الفلسفة ، وكتاب الكائنات ، وكتاب الجاذبية وتعليلها ... التي جلبت عليه صفة الإلحاد ... فأنَّ الزهاوي هو لا غيره الذي كتب (الفجر الصادق في الرَّد على مفكري التوسُّل والكرامات والخوارق) وقد أثبت في هذا الكتاب وبالطريقة العلميَّة والتطوُّرية والدافعية والسوبرمانيَّة أيضاً أنَّ الخرق والتكايا والكرامات قادرة على قلب حال الإنسان من حال إلى حال ... وتحدَّث له عن الزهاوي الذي كتب هذا الكتاب للتقرُّب من السلطان عبد الحميد الذي يُحب الخوارق الدينية والطرق والتكايا**))[١٨٠] انطلاقاً من كتاب (الفجر الصادق) الذي استعمله الروائي هنا وثيقةً تاريخيةً يؤشِّر عبرها بعض الحالات التاريخية التي تنتاب الثقافة والمثقفين في العراق وحتى الساحة العربية بشكل عام ، فتاريخ تأليف هذه الوثيقة تزامن مع الإرهاصات الأولى للحراك التنويري في العراق ، الذي وجد فيه أنموذجاً لبعض المثقَّفين الانتهازيين وهو نموذج طالما تكرَّر تاريخياً مع الثقافة العراقية ، فأحياناً نستطيع أن نكشُف حقيقة المقولات التي ينادي بها أي مثقَّف

---

[٣] **الوليمة العارية : ٥٩-٦٠ .**

[١] **نفسه : ٦٢ .**

[١٧٩] **الوليمة العارية : ١٦٩ .**

[١٨٠] **نفسه : ١٨٠ .**

عبر احتكاكه مع السلطة ، فكثير من المثقفين يستهينون بمقولاتهم ويكونون أكثر استعداداً لمغادرة المعايير القيميَّة التي تتوفر عليها هذه المقولات بمجرد توفُّر أرضية مناسبة للعَلاقة مع السلطة مقدِّمةً للحصول على منافع شخصيَّة ، ممَّا جعل (محمود بك) الضابط في الجيش العثماني- قبل إعدامه من الإنكليز - يقول للزهاوي : ((**جميل أفندي لقد قرأت كتبك كلَّها ولم أفهم الفكرة القِرديَّة إلَّا اليوم ... الفكرة القردية هي أن تصير في زمن العثمانيين عثمانى وفي زمن الإنكليز إنكليزي...**))[١٨١] .

٤- رواية صخب ونساء وكاتب مغمور:

جدير بنا أن نقول إنَّ التجارب بما تحمله قادرة على صنع مفاهيم جديدة للإنسان ، وعلي بدر في هذه الرواية يطرح قضيَّة الفرد العراقي في ظلِّ مرحلة الخيبات الأولى وهي مرحلة الحصار الاقتصادي وحلم الهجرة – كما أشرنا سابقاً - فيتحدَّث بطل الرواية – وهو روائي - عن فشله في السفر من العراق إلى طنجة ، ومن ثمَّ اتخذ قراره في صنع عالمه بنفسه ، يقول : ((**أصبحت لدي قناعة أن طنجة لا وجود لها، وعليَّ أن أصنع طنجة أخرى في بغداد ، وأن أجعل من الكتابة طنجتي ومنفاي ... كنت استبدلتُ الرحلة الحقيقية والهجرة بالرحلة الخيالية والرواية ، وعدتُ للكتابة مرة أخرى ، وكتبت بالانكليزية على جدار حجرتي ... بيت شعر لدريك والكوت : أنا لا أملك وطناً ، أنا أملك خيالاً ... وكان صدور كتاب هومي بابا وعنوانه ... (الأمة والسرد) وقد هبط مثل هدية ، فقد كان العنوان موحياً لما أفعله**))[١٨٢] يستعمل علي بدر كتاب (الأمة والسرد) وثيقةً مهمة من وثائق هذا العصر الذي إنهارت فيه كل الأُسس الآيديولوجية التي قام عليها مفهوم الأمَّة في المراحل السابقة ، كالأساس العِرقي واللغوي والمكاني ، فالأمَّة بموجب وجهة النظر التي أرادها (هومي بابا) ما هي إلاَّ سرد ، أي الجذور التاريخية لأيِّ أمَّة والتي تختبئ بعيداً في التاريخ ، وتختلط كثيراً مع الأساطير لم تكن في يوم ما إلاَّ قصَّة تُسرَد من الجماعة البشرية ، تحاول عن طريقها أن تُنتج لنفسها قصة مُتقنة على درجة عالية من التناسق ، فالإنسان معني بإنتاج صورة تاريخية ، وحاضرة ترضيه ، وتعطي الوجود معنى ، وهذه القصة أو السرد هي ما يميّز أمَّة عن أخرى[١٨٣]. فيريد هنا الإشارة إلى إنَّ الشاب العراقي وصل في تلك المرحلة إلى حد الإفلاس في الشعور بالإنتماء للوطن ، واستبدل ذلك بطاقات المخيلة بوصفها البديل الوحيد القادر على صناعة عالم آخرَ له غير مفهوم الوطن المصنوع والمحبوك سرداً .

٥- رواية مصابيح أورشليم :

في بداية هذه الرواية - التي تنقسم على ثلاثة أقسام ، وقد كان القسم الأوَّل منها تحت عنوان (تقرير أوَّلي) الذي دار بين ثلاثة أشخاص هم ؛ الرَّاوي وصديقيه (علاء خليل) و (أيمن مقدسي) المُتأثِّر بـ (إدوارد سعيد) بوصفه أستاذاً له في الجامعة حيث يدرس الأخير في أميركا بعد أن أُرسل في بعثة على حساب الدولة هناك لأنَّه عراقي من أصل فلسطيني ، أمَّا الآخران فهما جنديان في الحرب العراقية مع إيران – وقد تحدَّث علي بدر في القسم الأوَّل عن التحوُّلات التي حدثت في الثقافة العراقية عبر وثيقة متمثِّلة بكتاب ، فيقول الرَّاوي : ((**وهنا يجب أن أذكر بأنَّنا لم نسمع بأدوارد سعيد من قبل إلَّا من خلال أيمن مقدسي ... وحتى كتابه الإستشراق لم يُثِرْ فينا أي اهتمام ، وكان الكتاب موجوداً في المكتبات مثله مثل الكتب الأخرى ، وهذا الموضوع لم يدخل مركز إهتمامنا لا أنا ولا علاء خليل**))[١٨٤] لقد وظَّف هذه الوثيقة التاريخية/ كتاب

---

[١٨١] **الوليمة العارية : ٢٦٧ .**

[١٨٢] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٢٢ .**

[١٨٣] **ينظر: موقع الثقافة / هومي ك بابا ، تر: ثائر ديب ، المركز الثقافي العربي – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ : ٢٥٠**

[١٨٤] **مصابيح أورشليم : ٢٩ .**

الاستشراق ، للإشارة إلى تقلُّبات السلطة في علاقتها مع الغرب ، وكذلك انتهازية خطابها، فهو خطاب تاريخي ذو مضمون نفعي ، إلاَّ إنَّ السلطة تلبسه في الشكل لبوساً آيديولوجياً ، إذ إنَّ المثقف في مرحلة الثمانينات - التي تُمثِّل قمَّة تحالف السلطة العراقية مع الغرب تجاه إيران - كان غير مُعَّبأ لقراءة أو تفهَّم كتاب الاستشراق الناقد للمركزية الغربية ، لذلك لم يكن اهتمام المثقف متَّجهاً نحو مثل هذه الكتب وبما تنطوي عليه من مفاهيم .

هناك مقولة إسرائيلية حاول علي بدر نقضها ، فيتحدَّث الرَّاوي عن مقولات قديمة متفرِّقة بين كتب التاريخ ، يذكرها المرشد السياحي (يائيل) للسائحين ، عن مدينة القدس ، يقول : ((**أورشليم التي أفتتحها الرومان في العام٦٣ ق.م بقيادة بومبي ... أورشليم التي تحوَّلت إلى مُستعمرة يونانية أسمها " إيليا كابتولينا " ... أورشليم التي تحوَّلت في العصر البيزنطي إلى مدينة مسيحية ، أورشليم التي أحتلها الفرس ثانية ودمروها تدميراً تاماً... أورشليم التي أخذها المسلمون وسموها القدس... أورشليم... عادت إلينا... سار أبوعبيدة بن الجراح ... توقف أمام أسوارها ... ألتفت جهة البوابة ... خرج ... بطرك الروم صفرونيوس ... قال للقائد العربي المسلم : لقد قرأنا في كتبنا أن المدينة يفتحها رجل أحمر... تقدّم القائد وهو يُخرِج من خِرْجِ حصانه كتاباً مصنوعاً من جلد غزال ... إنها العهدة العُمَريَّة**))[١٨٥] فمن هذه الوثيقة ، وحديث الرَّاوي عن سلسلة طويلة ومتعاقبة من الفاتحين الذين مرّوا على مدينة القدس والذين تركوا بصماتهم التي تختلف من فاتحٍ لآخرٍ، فالروائي هنا يحاول أن يستعير فكرة الطرس لجيرار جينيت مستعملاً دلالتها المكانيَّة ، المدينةَ- المكان هنا كالطرس ، صفحة تُكتَب وصفحة تُمحى ، وفاتح يأتي وفاتح يذهب ، وأثر يُرسم بعد أن يمحو الأثر الذي قبله ، والكلّ مؤثِّر ومُتَأثِّر، الدلالة المكانية للطرس هنا تقابل الدلالة التناصية في اللغة فالنص ليس كائناً قائماً بذاته إنّما هو نتاج امتصاص مجموعة نصوص سابقة متنوعة ومختلفة ، إذن لا يمكن للنص أن يدَّعى أنه مالك الحقيقة الراهنة والمطلقة، كما لا يمكن لأحد أن يدَّعى إمتلاكه المطلق لمكان ما مرَّ عليه من سبقه وترك آثاره جلية فيه... رؤى ما بعد الحداثة المتعلقة بالتناص: استحالة اليقين ، رفض الأحكام القطعيَّة ، زلزلة الحقائق الثابتة ، تشظِّي الرؤى[١٨٦] ، كل هذه هي متبنيات ما بعد الحداثة نجد لها إشارات في هذا النص المنبثق من هذه الوثيقة التي حاول أن ينقض عبرها خطاب طالما ادعاه التاريخ الإسرائيلي حول أحقية اليهود بفلسطين والقدس تحديداً ، فعبر الأقوام التي مرّت بها تاريخياً أراد أن يجعل من مدينة القدس رمزاً لكل الأديان والأعراق ليست ملكاً لأحد سواء اليهود أو المسلمين ،إنَّما رمز للتعايش والتآلف والتسامح

لذا نجد الروائي يحاول أن يضع ترميزات عن المفاهيم التي قام عليها الوجود الإسرائيلي ، فيقول: ((**شومير يصنع العوزي على كتف ويمسك كتاباً باليد الأخرى على غلافه صورة ملوك ... ونسور إمبراطورية محفورة في المُقدمة**))[١٨٧] فالجندي الذي يمسك السلاح الإسرائيلي- الذي طالما ارتُكِبَت به جرائم الجيش الإسرائيلي- فهو يُمسك أيضاً كتاباً فيه صورة ملوك ونسور... محاولاً الإشارة إلى الأُسس التي قامت عليها دولة إسرائيل ، وهما مبدأ القوة في فرضه واقعاً قسرياً ، ومبدأ الذرائع المانحة للشرعية أو السرد التاريخي بأصالة الوجود .

وإذا كان العرب لم يصدِّقوا هذا الزيف التاريخي عن قِدَم الوجود والأحقِّية الإسرائيلية ، فهل اليهود أنفسهم قد صدَّقوها، فيتحدث الرَّاوي عن يائيل وإيستر- المرشدان السياحيان- حينما قرعت الحرب طبولها ، وقرَّر يائيل أن يلتحق بالجيش للقتال ، يقول : ((**لقد شعر بسقوط كل ما حُشي رأسه به تلك اللحظة**

---

[١٨٥] **نفسه : ١٣٣-١٣٤-١٣٥.**

[١٨٦] **ينظر: نيتشة وجذور مابعد الحداثة / تحرير: د.أحمد عبدالحليم عطية ، دار الفارابي- بيروت (ط١) ٢٠١٠ : ١٣٤ .**

[١٨٧] **مصابيح أورشليم : ١٧٢-١٧٣ .**

من وقائع التاريخ ، كان مؤمناً بإسرائيل في السِلم ، أمَّا حين إندلعت الحرب ووجب عليه الذهاب للقتال ... سقطت كل تلك الأغاني والكلمات من رأسه ، شعر بصرخة إيستر يوماً في وجهه : لا تقل لي يافا التي أسمها في التوراة يابو... ما شأني والتاريخ ... أقول لك ساحة ملشاي إسرائيل لا تقل لي أغتيل فيها رابين ... لا تسألني عن التاريخ ... ما همني وإسرائيل))[١٨٨] نجد هذا النص الذي وظّف فيه الروائي كتاباً مقدساً (التوراة) كَشْف زيف المفاهيم التي استخدمتها السلطات اليهودية خطاباً دينياً تاريخياً مع أبنائها ومع الدول ، من أجل ترسيخ قناعات تتعلَّق بأحقِّيتهم بإقامة دولة إسرائيل، فإن كان هذا الخطاب مقبولاً لدى اليهود في أوقات السلم والرخاء ، فهو مرفوض في أوقات الحرب والموت ، لأنَّه خطاب قائم على أُسس مزيفة وغير مقنعة في حقيقتها .

أما في حديثه عن وسائل الغرب في التعامل مع الأطراف المختلفة ، يقول : ((**بإمكان أي غربي ... مهما كان فقيراً ، أو بائساً ، أو فاقداً للموهبة ، أو عظيماً أو دبلوماسياً... بمجرد أن يقرأ جون بودان خواطر السحرة المجنونة أن يتحوَّل إلى ماريبو الساحر***))[١٨٩] فقد أراد الإشارة هنا إلى وجود كتب توحي بالقدرة الغربية على صناعة أسلحة غير منظورة متمثلة برؤيتهم للآخر (الشرق) بغية تدميره وإضعافه ، مثل كتاب (جون بودان) بوصفه مستشرقاً أشار له الروائي ، فعبر هذا الكتاب الذي يعد وثيقة تاريخية على وجود مصانع لهذه الرؤية ، فقد أراد الروائي نقد صورة الآخر التي يخلقها الغرب باعتباره مركزاً للتحضُّر، والمقتدر على وفق تلك الرؤية على إصدار الأحكام على الطرف الضعيف كما إنَّه ينقد الآليات التي يستخدمها الغرب في بناء تلك الصورة واعتمادها رؤيةً أخيرة وثابتة عن هذا الآخر ، الصورة التي تطبع الرؤية الكولنيالية عن الشرق ، بحسب اللورد كرومر(إنَّ الشرقيين أو العرب يسهل خداعهم وإنهم يفتقرون إلى النشاط وروح المبادرة ، مولعون ... بالتآمر والمكر والقسوة على الحيوان ... كما إنهم كسالى ويستريبون بغيرهم وفي كل شئ يمثلون عكس صفات الوضوح والمباشرة والنبل التي يتحلى بها الجنس الإنكلوسكسوني)[١٩٠]

ومن ثمَّ نجد عودة أخرى للروائي تتعلَّق بمفاهيم القوة الإسرائيلية ، فنجد الرَّاوي يحاول استلال إعترافات من قلب وثائق تاريخية إسرائيلية، يقول: ((**في منتصف السبعينات منعت الرقابة على كتب المسؤولين الإسرائيليين نشر مقطع من كتاب إسحاق رابين "سجل خدمة" الذي أشار فيه إلى عملية الطرد عندما كتب : " كرر آلون السؤال : ماذا نفعل بالسكان ؟ - اللد والرملة - عندها أشار بن جوريون بحركة من يده تعني الطرد" فقد تم حظر كل ما يمس أسطورة الصهيونية في تأسيس "إسرائيل" على اعتبار ما جرى في فلسطين في عام ١٩٤٨ هو انتصار لحركة التحرر اليهودي في مواجهة الانتداب البريطاني، و... الخطر العربي... وفي هذا الإطار تمَّ تجاهل البلاد التي توجَّهت إليها الهجرة تماماً، وبخاصة وجود الفلسطينيين، وتم إنتاج أسطورة البلاد الفارغة**))[١٩١] فنجد الروائي يحاول التركيز على هذه الاعترافات التي تُدين وحشيَّة إسرائيل مع الساكن الأصلي من وثائقهم نفسها ، محاولاً دحض مقولاتهم حول (الخطر العربي) و(الأرض الفارغة)! فعبر هذه الوثيقة/ كتاب إسحاق رابين ، يؤكِّد نقض الخطاب الإسرائيلي الذي كان يُحاول التركيز دائماً على عدم وجود الفلسطينيين لدى قيام دولة إسرائيل وما حراكهم إلا حركة تحررّ يهودي تجاه الانتداب البريطاني ، أي أنَّ الفلسطينيين لم يكونوا إلَّا قبائل متناثرة قليلة ، لكن هناك وثائق إسرائيلية عائدة لكبار سياسييهم تُدلي بعكس ذلك وتعترف بطرد اليهود للسكان الأصليين الفلسطينيين[١٩٢].

---

[١٨٨] **نفسه : ٢٣٢-٢٣٣ .**

*** ماريبو الساحر: شخصية تمثِّل رؤية الغرب للشرق .**

[١٨٩] **مصابيح أورشليم : ٢٧٠-٢٧١ .**

[١٩٠] **الإستشراق / إدوارد سعيد : ٩٤- ٩٥ .**

[١٩١] **مصابيح أورشليم : ٣١٤ .**

[١٩٢] **ينظر: القلم والسيف / إدوارد سعيد : ١٤ .**

٦- رواية حارس التبغ :

لابد من الإشارة أولاً إلى إنَّ بعض الكتب لا يمكن إدراجها في حقل الوثيقة التاريخية ، كالروايات ، والدواوين الشعرية ، إلَّا إنَّنا في هذه الرواية يمكننا عدُّ نسخة ديوان (دكان التبغ) للشاعر البرتغالي فيرناندو بيسوا التي كانت بحوزة الموسيقار، وثيقة تاريخية وذلك لوجود شروحات وتعليقات كُتبت على الديوان من الموسيقار (يوسف سامي) الشخصية التي كُلِّف الرَّاوي بعمل تقرير عنها وقد أحالت الديوان من كتاب عادي إلى وثيقة اعتمد عليها الصحفي (الرَّاوي) في معرفة ألغاز حياة هذه الشخصيَّة المركَّبة القائمة على تعدُّد الهويَّات التي استلهمها من الهويات المتعددة في ذلك الكتاب ، يقول : ((**يقدّم بيسوا في ديوان دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة، وهم عبارة عن ثلاث حالات تقمُّص، كل شخصية من هذه الشخصيات المُخترعة هي وجه من وجوه بيسوا، مُقدِماً لكل واحدة منها إسماً خاصاً بها، وعمراً محدداً، وحياة مختلفة، وأفكار وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى ، وكل مرة يطوِّر شكلاً للهوية أعمق وأكثر أتساعاً ولكنَّنا نصل فيما بعد إلى إلتباس حقيقي للهوية ... فنجد أنفسنا فجأة أمام لعبة ثلاثية الأطراف... وهكذا قد فعل كمال مدحت ، فكانت له ثلاث شخصيات ... فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي الليبرالي ... وحين دخل طهران أتخذ لنفسه شخصية حيدر سلمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة ... وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصية ثالثة وهي شخصية كمال مدحت ... وهي من كبار العائلات السُنِّية ... وهكذا بينت حياته بشكل لا لبس فيه زيف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهرية ، ذلك لأن حياته تبيّن إمكانية التحوّل من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللعبات السردية ... وهنا يُطلق الفنان ضحكة ساخرة من صراع الهويات القاتلة**))[١٩٣] فقد أصبح هذا الكتاب هو الوثيقة الأساسية في الرواية وذلك بالنظر إلى تعليقات وشروح الموسيقار التي مكَّنت الرَّاوي من الأمر الذي حاول الروائي توكيده في جميع مراحل الرواية وكشفه لنا، وهو نقض المفهوم التقليدي للهوية القائم على أساس آيديولوجي أو عِرقي أو لغوي[١٩٤] وعد أنَّ مفهوم الهويَّة على وفق حياة الموسيقار هو مفهوم زائف إقصائي وما هي إلَّا سرد أو قصَّة وصلت إلينا من الماضي السحيق . فموضوعة الهويَّة أصبحت اليوم مهماز القتل في منطقة الشرق الأوسط ، وانطلاقاً من هذه الوثيقة نجد إنَّ هذا الشخص لظرفٍ أو لآخر قد استطاع أن يُغيِّر هويَّتِهِ لعدَّة مرَّات بحسب الظروف والمُتغيِّرات ، وعبر رصدنا لكافَّة التبعات التي نشأت عند التعامل مع كلِّ هُويَّة وقدرته على تغييرها والتعايش والعيش بها رغم أنَّ الشخصية واحدة ، نجد أنَّ الروائي يدفعنا بمُخيِّلتهِ إلى الاستهزاء من متبنَّيات طالما آمنَّا بها واصطرعنا عليها بل وقد وصل الأمر إلى حدِّ التقاتل كما يدور في المنطقة اليوم من قتل يقوم على أساس العِرق أو الطائفة أو الدين ، ويدفع الروائي أيضاً إلى نقض هذه الأُسس التي قام عليها الاقتتال ألا وهي الهويَّات ، فهو عبر إثباته إن الهوية ليست يقينية مطلقة وإنَّما هي سرد ماضوي تحوَّل عبر التراكم الزمني إلى ثوابت مُقدَّسة ومقولة تاريخية يقينية الصحة في حين إنَّها لم تكن في الأساس إلَّا سرد . وبتقديم هذا النموذج أو التجربة يحاول علي بدر دفعنا للسخرية ممَّا حدث اليوم من قتل آلاف الناس لا لشيء سوى السرد.

ثمَّ يتحدث علي بدر عن أفراد الأُسر اليهودية عامة وبالتحديد عائلة الموسيقار (يوسف سامي) ، يقول : ((**أما شقيق جدِّه فهو الحاخام شموئيل قوجمان مؤلِّف كتاب " اليهودية والحياة " والمطبوع في مطبعة شوحيط ، وقد صدر باللغة العبرية في الثلاثينات**))[١٩٥] فيستعمل كتاب " اليهودية والحياة " وثيقةً كان الغرض من استعمالها هو زيادة إقناع القارئ بأحداث الرواية ، وبالحوارات التي تصدر من شخوصها ، فالراوي هنا يختار شخصيتين من عائلة قوجمان وهي عائلة من يهود العراق ، فيذكر بعضاً من مؤلَّفاتهم لغرض التأثير على قناعة القارئ عبر دفعه إلى الشعور بجزء من صدق الأحداث الروائية

---

[١٩٣] **حارس التبغ : ١٢-١٣ .**

[١٩٤] **ينظر: موقع الثقافة / هومي بابا : ١٠٦ .**

[١٩٥] **حارس التبغ : ١٠٨ .**

لكونها تتحدث عن أفراد الطائفة اليهودية وفاعليتهم في المجتمع العراقي آنذاك ، ويمكن أن نعَّد ذلك أسلوباً آخر من أساليب الروائي في توظيف الوثيقة التاريخية في النص .

٧- رواية الجريمة الفن وقاموس بغداد :

في هذه الرواية نجد الوثيقة الأساسية هي (قاموس بغداد) الذي قامت بتأليفه وجمعه طائفة من العلماء والمفكرين في زمن الدولة العباسية ، يحاول علي بدر مرَّةً أخرى التعرُّض عبره للسلطة الحاكمة ، فيقول الرَّاوي : ((**ما تعلَّمناه من قاموس بغداد الذي كتبه حكماء الطائفة ، هو صقل النفوس المُتقشِّفة ، والإرادة الحُرَّة ، وترك اللواذ المستمر بالذَّات ، والتخلي عن النزعة الفردية التي ولَّدتْ على الدوام قوَّة هدَّامة للباطن ... كما أنَّنا في الطائفة ... نعتقد أنَّ هذا القاموس هو كنز إلهي عظيم يحتوي على كل أسرار بغداد وألغازها ، وهو سرُّ وجودها وبقائها**))[١٩٦] فيُقدِّم علي بدر عبر هذه الوثيقة بما تحوي من مبادئ سريَّة ، وما يحيطها من تجمُّع سرِّي ، نقضاً لخطاب السلطة الحاكمة سواء الدينيَّة أو السياسية التي دفعت بأفراد المجتمع نحو تأسيس تجمعات سرِّية تكشف لنا نمط السياسة المُتَّبعة آنذاك من فقدان حريَّة المُعتقد في مجتمع قام على خطاب ديني حر من دون إكراه أو فرض قيود . لذلك فقد كان هذا القاموس يشير إلى حلم يسعى المثقَّفون لتحقيقه ، يقول: ((**لقد كان القاموس سلسلة لوحات تعكس بستان المعرفة في هذه المدينة المثالية ، والتي لم تنوجد بعد ... كان الخواجة عماد الدين هو الذي رسم معالم هذا القاموس، وجعله يصوغ لا مدينة على الأرض فقط ، إنَّما يصوغ أمَّة أيضاً**))[١٩٧] فيحاول الروائي هنا أيضاً نقض مفهوم قيام الأُمم على وفق روابط اللغة أو الدين أو العِرق – ويمكن أن يعيدنا هذا إلى المفهوم الأساس الذي نقض فيه الهوية في الرواية السابقة - فمن هذا الكتاب الذي يسعى المفكرون عن طريقه إلى هدف محدَّد مُتمثِّل بمفهوم عميق وهو قيام أُمَّة على وفق أُسس علميَّة ، وثقافية... فلربَّما تقوم على أساس فكرة أو حكاية أو سرد ، فنفهم من هذه الأفكار أنَّ بغداد التاريخ أو بغداد الدولة العباسيَّة لم تكن تعيش عصراً ذهبياً ، إنَّما عصر تقهقر- إذا أمكن التعبير - يدفع مفكريها لإيجاد حلول أخرى ، ومن هنا نجد استعمال الوثيقة التاريخية يتمثَّل بتوظيفها لكشف الحالة السياسية والاجتماعية للمجتمعات .

ثمَّ يتحدَّث الروائي عن محتويات (قاموس بغداد) ، فيقول الرَّاوي : ((**يضع قاموس بغداد بداية أخرى لتشييد بغداد ... من اللحظة التي مرَّت بها صورة بغداد في ذهن الاسكندر ذي القرنين ... لقد رأى... أول منظر للمدينة قبل تشييدها... فيها من كلِّ جنس وعرق بشر: فيها مجوس... ويهود... فيها مناذرة نبط وعرب ، روميون وفرسٌ ، إبل ، شاة ، قلانس وعمامات ... فقال لأصحابه : " إنِّي أرى مدينة عظيمة على مقرُبة من هذا المكان ... لا تشبه أي مدينه رأيناها ، مدينة رومية أو فارسية " ... لم يعرف أحد ما كان يجول بخاطر تلميذ أرسطو طاليس**))[١٩٨] يمكننا أن نلمس إشارة عميقة من هذا النص- عن الإسكندر ذي القرنين- الذي كتبه طائفة المفكرين (الخواجات) في قاموس بغداد ، حيث يوحي بأنَّ رغبة الاسكندر ذي القرنين هي قيام مدينة بلا طائفيَّة وهي بالتأكيد ذاتها رغبة مُفكِّريها في العصر العباسي التي حدثْ بهم إلى كتابة هذا النص في قاموسهم ، ممَّا يعني أن بغداد الدولة العباسية كانت تعاني من هجير الطائفية ، فعالمية بغداد أو أيَّة مدينة أخرى رهينة بالتنوع الثقافي ، والديني ، والعِرقي وهو ما نشأت عليه بغداد وبذا فإنَّ أي حكم لبغداد من وجهة نظر قوميَّة أو دينية ضيِّقة سيُقَزِّم هذه المدينة ويدمِّر دورها العالمي ... أمَّا الإشارة الأخرى التي يمكن التقاطها من عبارة : ((**تلميذ أرسطو طاليس**)) هو إيحاء نفهم منه أنَّ بغداد يجب أن تقوم على العقل والفلسفة والحرية الفكريَّة وهو في ذلك ينقض واقعها القائم على الخضوع لنمطيَّة النص الديني . فهناك رغبة لدى الطائفة بصنع مدينة بغداد الفاضلة ، لذلك يقول : ((**بغداد هي المدينة التي كتب الله لها أن تكون**

---

[١٩٦] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ١٧-١٨.**

[١٩٧] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٢٩-٣٠ .**

[١٩٨] **نفسه : ٩٩-١٠٠ .**

مناظرة لواحدة أخرى خلقها في السماء " الفكرة التي كتبها الخواجة عماد الدين بن أبي ريحانه النقَّاش في هامش صغير من هوامش القاموس" فقد صنع الله بغداد في السماء من أفكار وصور ومُثُل ، لقد خلقها مدينة جميلة تقع خارج الفردوس وعلى مثال الفردوس ، غير أن الصورة الأرضيَّة تشوَّهْت على يد البشر، وما على الخواجات إلا إعادَتها إلى صورتها الأوَّلية))[١٩٩] فهذه الإشارات التي تتعلَّق بحلم المفكرين عن بغداد اليوتوبيا ، تمثِّل نقضاً للمقولات التاريخيَّة عن بغداد الرشيد ، بغداد الدولة العباسية ومنارة العلم والمجد ، فمن هذه الوثيقة/ القاموس يمكن أن نعرف أنَّ واقع بغداد لا تُمثِّله حقائق التاريخ الرسمي عنها .

٨- رواية أساتذة الوهم :

في هذه الرواية التي تأخذنا إلى مرحلة عصيبة من تاريخ العراق وهي مرحلة الثمانينات إذ إنَّ كل أبطالها هم من جنود الحرب العراقية – الإيرانية ، لذلك نجد علي بدر قد رصد بعض الحالات الإجتماعية التي خلَّفها الواقع السياسي ، فيتحدَّث الرَّاوي عن صديقه الدكتور إبراهيم - الذي تعرَّف عليه أثناء خدمته العسكرية في الحرب ، والذي كان مولعاً بقراءة كتب الماورائيات والسحر، والخوارق – حينما ذهب له للعلاج في الوحدة الطبية العسكرية ، يقول : ((**جلس بملابسه العسكرية ... وإلى يمينه سدية بيضاء وفوقها كتاب يقرأ به ، وهو تنبُّوات نوستر آداموس، وقد ترجم إلى العربية في بغداد ذلك الوقت ... سحبت كتاب التنبُّوات وأخذتُ أقلِّبُهُ ، قال كان هذا الكتاب هو الأكثر مبيعاً في باريس أيام الحرب ... في الواقع أثار اهتمامي طبع هذا الكتاب ذلك الوقت ... كثيرين كانوا يعتقدون أنَّ هنالك إشارات لا تقبل اللبس عن الحرب العراقية الإيرانية ... فالفرنسيون والألمان والعديد من الشعوب ... وجدت في هذا الكتاب بعض تواريخها، والسبب هو غموض النص الأصلي الذي يقدم لمن يريد ضالَّتَهُ بها**))[٢٠٠] النص يسلِّط الضوء هنا - ومن توظيف الروائي لهذه الوثيقة - على سياسة السلطة إزاء شعوبها، ونوع الوسائل التي تعمد إلى استعمالها معهم مُتمثِّلة على سبيل المثال بهذا الكتاب وغيره ممَّا على شاكلته ، إنَّ تغذية المجتمع من السلطة بمثل هذه الأفكار إنَّما هي رغبة لا واعية لديها لتسطيح وتسفيه عقول الأفراد والمجتمع بصورة عامة، وتحويلهم إلى كائنات لاعقلانية تؤمن بالماورائيات والتنبُّؤات ممَّا يُساهم بشكل غير مباشر على محو القدرة العقليَّة لدى عامَّة الجماهير[٢٠١] على إثارة التساؤلات حول شرعيَّة الحرب من عدم شرعيَّتها، أو مواجهة السلطة بأي اعتراض مفاجئ عن عبثيَّة الحرب ، لأنَّ المنهجية العقلية السائدة ستكون عبثيَّة، وهو أسلوب طالما أستعملته السلطات مع شعوبها خلال أوقات الحروب .

ومما لايخرج عن تأثيرات سياسة السلطات في المجتمعات هم شريحة المثقفين تحديداً ، فيعرض علي بدر قضية المثقف العراقي – ولاتقتصر هذه على مرحلة معينة - فيتحدَّث الرَّاوي عن صديقه عيسى الشاعر، يقول: ((**كان مولعاً بسلسلة تختص بسير حياة الكتاب والشعراء الغربيين، طبعتها المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ، تحت أسم سلسلة أعلام الفكر الغربي... هي أكثر ما كان يقرأه عيسى، أما تقليد هذه الحياة التي كان يقرأها فقد كانت تصل به إلى حد التطابق الساخر- ومن الكتاب الذين كان معجباً بهم أيضاً هو كاتب انكليزي شعبي، أسمه كولن ويلسن... كانت كتبه المترجمة مسؤلة مسؤولية كاملة عن ضياع وجنون وفقدان عقل الكثيرين، ولا سيَّما كتابه اللامنتمي**))[٢٠٢] يحاول الروائي عبر هذه الكتب التي يمكن أن نصنفها وثيقة تنقد فئة من المثقَّفين المُتأثِّرين بالثقافة الغربية تأثُّراً كاملاً ، فعبر استعماله لسلسلة أعلام الفكر الغربي وتحديداً كتاب (اللامنتمي) لكولن ويلسن الذي قرأه وتأثَّر به شباب تلك المرحلة ، وجَّه نقدَه لنمط من

---

[١٩٩] **نفسه : ١٣٤ .**

[٢٠٠] **أساتذة الوهم : ٥٦-٥٧.**

[٢٠١] **ينظر: الأغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع / د. حليم بركات ، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ : ٨٢ .**

[٢٠٢] **أساتذة الوهم : ١١٨-١١٩ .**

المثقفين ذوي الرؤيا التغريبية الاستنساخية الصرفة الذين يتبنون التجربة الغربية شكلاً من دون التركيز على المضمون أي من دون التركيز على الخصوصيات الوطنية أو الشرقيَّة للمجتمع . لذا نجد بعد التغيُّر الذي حدث في حياة عيسى أي هروبه من الجيش إلى منطقة نائية في أطراف بغداد - حي العامل- حيث عاش نمط حياة متقشِّفة وفقيرة في تلك المنطقة لمدة ، وقد انعكس ذلك الأمر على ثقافته .

الرســائل التاريخية

إذا كان التاريخ التقليدي قد احتفى بالوثيقة المكتوبة – ومن ضمنها الرسائل – وعدّها أساساً لعملية التدوين التاريخية ، فقد كان للرسائل المكتوبة خصوصية لأنَّها ليست وثيقة كتبت لأجل التاريخ وإنَّما هي وثيقة تمكِّن المؤرِّخ أن يستشف منها حقائق تاريخية ومن ثمَّ تكمن أهميتها في أنَّها لم تكتب (على الأغلب) بعقلية المؤرِّخ وإنَّما كتبت ضمن حيثياتها ومتطلبات ما تريد إيصاله ، إذن فالرسائل تعد شاهداً على العصر أكثر مما هي تاريخاً له ، لأن كتابة الرسائل يتداخل فيها ما هو تاريخي بما هو شخصي وبشكل واضح ، ولأنَّ كاتب الرسالة لم يكن معنيَّاً بتوثيق الحدث التاريخي بقدر ما يريده من الحصول على وظيفة الرسالة في إيصال وجهة نظره ، ونحن هنا لسنا معنيين بتتبع الأصول التاريخية التي إستعملها الروائي أو مدى صدقيتها فذلك ليس من عملنا كما أنه يؤدي إلى تضييق مجال التخييل الروائي ، إلَّا أننا سنحاول أن نستشف كيف أستعمل الروائي هذا النوع من الوثائق لتسليط الضوء على ما هو مقصي أو هامشي ، وكيف تتبع كل تفصيلي أو يومي وكيف أبرز كل ما لم تكتبه السلطة أو ناء بأغطية مؤسساتها الضاربة في عمق المجتمع .

١ _ رواية بابا سارتر :

يتناول الروائي علي بدر في هذه الرواية الثقافة الوجودية بالسخرية – كما أشرنا سابقاً – فيجعل من الرَّاوي يتحدَّث عن الفيلسوف الوجودي (عبد الرحمن) الذي ذاعت شهرته في بغداد مصاحباً انتشار الفكر الوجودي في تلك المرحلة ، وقد ادَّعى الأخير بتسلُّمهِ رسالة من (سهيل إدريس) أشهر من كتب عن الوجوديَّة ، يقول : ((**وصار فيلسوف الصدرية وجودي الصدرية بلا منازع، وطبقت شهرته في العالم العربي حتى كتب له يوما سهيل إدريس ذاته ، رسالة يطالبه فيها بكتابة مقالات وجودية لمجلة ((الأدب)) وهي أعظم مجلة وجودية في العالم العربي آنذاك (في الواقع لم أعثر على هذه الرسالة التي أرسلها إدريس ، ووقَّعتها معه زوجته السيدة عايدة ، بين الوثائق التي في حوزتي ، ولكن سلمان وعباس أكّدا لي كلاهما، بأنهما كانا قد قرأ هذه الرسالة ...) وقد رفض عبد الرحمن ما عرضه عليه سهيل إدريس بكثير من الترفع والفلسفة ، لقد رفض ... بصورة قاطعة، بحجة أنه يفكر فلسفياً باللغة الفرنسية ولذا لا يمكنه أن ينقل أفكاره باللغة العربية**))[٢٠٣] أراد الروائي عبر هذه الوثيقة التاريخية / الرسالة ، قراءة تاريخ الثقافة الوجوديّة في العالم العربي برؤية نقدية مستعملاً تقنية الميتاقص التاريخي بمماهاة الحدث ثم مفارقته أو نقضه عبر الباروديا، فيسخر من الثقافة الوجودية العربية أو العراقية تحديداً باستعماله الوثيقة التاريخية ، أي الرسالة التي أشار بطريقة ساخرة إلى عدم وجودها فالرَّاوي لم يعثر عليها إنَّما سَمِع بها من أشخاص منبهرين بثقافة الفيلسوف ، وإن كان أمر وجودها حقيقياً فقد أثبتت عجز عبد الرحمن فيلسوف الصدريَّة عن الكتابة في هذه الفلسفة بل أثبتت عدم فاعليَّته الثقافيَّة ، فإن كان لا يفكر فلسفياً إلا باللغة الفرنسية فهو إذن لن يتقن كتابتها - لأنَّ فرنسيَّته كانت ضعيفة لدرجة أنَّه لم يحصل على الشهادة حين سافر إلى باريس للدراسة - فقد أراد الروائي التركيز على عجز هذه الثقافة ، يقول الرَّاوي : ((**كانت ثقافته شفاهيَّة ... تستند إلى الكلام لا إلى**

---

[٢٠٣] **بابا سارتر : ٤٣-٤٤ .**

الكتابة، كما كانت ثقافة أغلب مثقفي جيله وهي : الجلوس في المقاهي والتحدث بصورة لانهائية ... الكتب لا تُقرأ منها إلاَّ عناوينها... ومع ذلك ممالك تُبنى في الكلام ، وممالك تُهد... وليس هنالك في واقع الأمر من كان بإمكانه أن يُنفِّذ ما يقول ... أو يُصلح واقعاً ، أو حتى يفهم واقعاً))[٢٠٤] ويستمر الروائي بالسخرية ، وذلك بلفت الإنتباه إلى مراوغة هؤلاء المثقَّفين وخداعهم لأنفسهم قبل المجتمع عبر ما يقدِّمه الفيلسوف من ذرائع (ثقافيَّة) في مسألة عدم قدرته على الكتابة ، ذرائع ممَّا يروق له فهمه من هذه الفلسفة، الفهم الذي يوِّفر له الخَدَر العقلي قبل الجسدي ، والتي لها آثارها السلبيَّة على فئة كبيرة من جيل تلك المرحلة ، يقول الَّراوي : ((**كان يقول إنَّ الذي يكتب ، هو من يؤمن بشيء ذي جدوى، يؤمن بحياة ذات معنى وينتظر مكسباً ((وكيف لي أن أؤمن بعالم خالٍ من المعنى)) فقامت الدنيا ولم تقعد، جيل بأكمله لا يكتب لأنَّه لا يريد أن يجعل من نفسه من صُنَّاع هذا العالم الوهمي المخادع ... لكن الحقيقة ... إنَّ عبد الرحمن لم يكن قادراً على الصمود ساعات جالساً على كرسي ... أو أمام مكتب ... كان عبد الرحمن يحب أن يقرأ لأنَّ القراءة أقرب إلى الأحلام ممَّا هي عليه الكتابة ... يضع عينَهُ على السطور الأولى ثم ... يتيه بأحلام اليقظة**))[٢٠٥]

٢- رواية الوليمة العارية :

في كثير من الأحيان لم يتمكَّن علي بدر من الإفلات من واقع التاريخ وأحداثِهِ الجارية ، فيوظِّف بذلك الوثائق التاريخيَّة على وفق ذلك الغرض أي إنَّه يستعمل الوثيقة هنا للتماهي مع التاريخ وليس كما اعتاد أن يستعملها لنَقْضِهِ ، فكان راوي هذه الرواية يتحدَّث عن مرحلة حكم الدولة العثمانيَّة في العراق ضمن إشارات مُعزَّزة بوثائق ، وعن مرحلة انتقال السلطة فيها من السلطان عبد الحميد إلى جمعيَّة الإتحاد والترقِّي ، يقول الرَّاوي : ((**كان رضا آغا أحد أبرز دعاة ... جمعية الإتحاد والترقِّي، وهو أوَّل مندوب جاء منها إلى بغداد لتحريض الناس على الانضمام إليها وحثِّهم على الإتحاد والسعي بما يرقي البلاد ، وقد جاء لهم برسالة طويلة ، قرأها عنه الرصافي (لأنَّه لا يعرف العربية) في جامع الوزير، وقد حضر ندوته ذلك اليوم أكثر أعيان بغداد وأدبائها**))[٢٠٦] لقد مثَّلت الرسالة التي أشار إليها الرَّاوي استعمالاً للوثيقة بأسلوب يدعم التاريخ كونه واقعاً لا يمكن التغيير، فالرسالة تشير إلى طبيعة علاقات السلطة العثمانيَّة مع رعاياها رغم تبدُّل الوجوه وانتقالها من السلطان عبد الحميد إلى قادة جمعيَّة الإتحاد والتَّرقي فقد كان السائد هو الحكم المركزي القائم على أقلِّية حاكمة تتموضع في المركز وترسل إيعازاتها أو قراراتها إلى أصقاع بعيدة وقصيَّة ما عليها إلاَّ أن تسمع وتُنفِّذ [٢٠٧].

٣- رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

نجد علي بدر كثيراً ما يرصد أنماط من الشخصيَّات التي كَثُر أمثالها في المجتمع العراقي خلال مرحلة الحصار الاقتصادي التي عاشها البلد لسنوات طويلة ، فيقول الرَّاوي : ((**صورة وليد هي صورة الخارج تواً من القصص الغرائبية والفنطازيَّة ، فهو دجَّال ومُخادع بشكل صاخب ، جاء إلى العراق كما يقول بسبب الحرب اللبنانيَّة ، غير أنَّ وسامته ومظهره الارستقراطي وصلعته الفينيقية ... تُغري بشكل مطلق لتصديقِهِ ... إدَّعى عند قدومه إلى بغداد بأنَّه وليد عقل إبن الشاعر اللبناني سعيد عقل ... ويستلم رسائل من كل المعجبين بسعيد عقل في بغداد ، ولكثرة الأُدباء العديمي المواهب الذين عملوا في تلك الفترة في الأعمال الحرة ، كان وليد يعيش تَبَطُّلَهُ اللامحدود على حسابهم : مطاعم فاخرة، أوتيلات، ديسكوات، بارات... كنت كتبت رواية صغيرة بعنوان شتاء العائلة، وبغياب النشر في بغداد وغياب الاتصالات... أحد أصدقائي اخبرني بوجود شخص إسمه وليد الريس ... أخو رياض**

---

[٢٠٤] **بابا سارتر : ٤٤ .**

[٢٠٥] **نفسه : ٤٤-٤٥ .**

[٢٠٦] **الوليمة العارية : ١٠١ .**

[٢٠٧] **ينظر: لمحات إجتماعية من تاريخ العراق الحديث / علي الوردي ج٣ : ١٧٠ .**

الريس صاحب أشهر دار نشر في بيروت...))[٢٠٨] تحيلنا هذه الشخصية إلى ظاهرة لا أخلاقية اجتماعية ، وهي ظاهرة الخداع والاحتيال التي سادت خلال تلك المرحلة في المجتمع العراقي واستشرت حتى أصبحت هناك شريحة من المجتمع تعيش عبر خداع الناس والعيش على حسابهم بكلِّ الطرق والوسائل الدنيئة التي لم يكن المجتمع العراقي قد عهدها سابقاً إنَّما هي وليدة ضغوط سياسيَّة واقتصاديَّة عانى منها الشعب ، فيوظِّف الروائي هنا الوثائق/ الرسائل ، لرصد هذه الظواهر الاجتماعيَّة عبر شخصيَّة وليد، وهي شخصية متعدِّدة الوجوه والقابليَّات ستقودنا عبر وثائق أخرى إلى أبعاد عميقة أخرى .

٤- رواية الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد :

يتحدَّث الروائي في هذه الرواية عن الخلافات التي حدثت في زمن الخلافة العبَّاسيَّة ، بين أفراد الطائفة التي أسَّسها مجموعة من الخواجات (المعلِّمين) والتي تسعى إلى تحقيق غايتها في بناء ثقافة قائمة على أساس عقلاني مُناهض لآليَّات السلطة ، مُستندة في ذلك إلى كتابات علماء كبار منها رسائل إخوان الصَّفا ، يقول الرَّاوي : ((**الحقائق التي تتمثَّل في محاولة الطائفة أن تستخلص قوانين وعادات حياتنا الفكريَّة ، من الرسالة الأخيرة الباقية من رسائل إخوان الصَّفا، والتي تتَّخذُ من البناء الروحي مثلاً أعلى ، وتتقرَّبُ من تحقيق مُثُلنا في السياسة والحياة والفن وتجعلها لِفِتْيَةِ بغداد نموذجاً صارماً... سعى طائفتنا كان يتحدَّد بتحرير الفكر والعقيدة من أي سلطة تعسُّفيَّة ... كانت طائفتنا تريد للعقل أن يكافح في تبرير هذه الحريَّة الممنوحة له ، وإنَّ طائفتنا في كل ما بذلت ... ضد السلطات التعسُّفية التي بطشتْ بها كانت تريد أن ترتفع بالإنسان إلى مكانةٍ تليقُ به**))[٢٠٩] يجعل الروائي من هذه الوثيقة/ الرسالة ، وسيلةً ينقضُ بها خطاب السلطة القائم على مفهوم الدين السلطوي ، أي الدين المؤطَّر بالغيبيَّات واللاعقلانيَّة، فهي محاولة له بتسليط الضوء حول إقامة فهمنا الديني على أساس العقل وهو غالباً ما يتبنَّاه الجانب المُعارِض للسلطة بوصفها كثيراً ما تعمَدُ إلى خلق نموذج لدين غيبي قائم على أُسس لا عقلانيَّة يُمَكِّنها من فرض وجودها حسبما تهوى ، فإخوان الصَّفا تاريخيَّاً عُرِفوا بأنَّهم حاولوا إقامة الفَهِم الدِّيني على أساس فلسفي وأيضاً تشذيب الفكر الديني من الغيبيَّات القائمة على أساس غير منطقي ، فهم (كانوا ينطلقون من موقع المعارضة للخلافة العباسية ... وكانوا ينطلقون بنظرياتهم إلى بناء دولة تستند إلى فلسفة جديدة منفتحة على كل مصدر للمعرفة وعلى الأديان والمذاهب والفلسفات كلها وعلى مختلف القوميات والأجناس البشريَّة منطلقين من كون الإنسان هو المعني بالمعارف والعلوم)[٢١٠].

وقد أراد علي بدر أيضاً طرح قضيَّة تقديس التاريخ الإسلامي ، ونقض ذلك عبر الوثائق ، فيتحدَّث الرَّاوي عن منهج الطائفة عبر الحديث عن الرسالة الثالثة والخمسين من رسائل إخوان الصَّفا، يقول : ((**يمضي الاعتقاد داخل الطائفة الخواجيَّة ، بأنَّ الرسالة الثالثة والخمسين هي الأكثر أهميَّة ، لأنَّها تحتوي في واقع الأمر على التصوُّر الكامل لدستور الطائفة ويتلخَّصُ أمر هذا الدستور بفقرتين ، الأولى هي المدينة الفاضلة ، والتي ستكونها مدينة بغداد ... والثانية هي الإنسان الكامل ، وهم الخواجات الذين يتحلَّون بالعلم والمعرفة والأخلاق والكمال أمَّا مشروع الطائفة العملي فهو تحويل بغداد إلى مدينة فاضلة وتحويل سكانها إلى خواجات في العلم والعمل والفكر والأخلاق ، وهذا لن يتمَّ إلاَّ عبر تشريع الحرية وسُبُل نشرها**))[٢١١] فيحاول عن طريق هذا النص نقض الرؤية (المقدَّسة) للتاريخ الإسلامي من دون تمحيص، أي بوصفهِ نصوصاً مُقدَّسة ، لكن هذا التاريخ ظل بصيغة الفاقد لشرط أساسي من شروط الكمال الإنساني على المستوى الفردي والمجتمعي متمثِّلاً

---

[٢٠٨] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٧٧-٧٨ .**

[٢٠٩] **الجريمة والفن وقاموس بغداد : ٢٢ .**

[٢١٠] **النظام الداخلي لحركة إخوان الصفا/خيرالله سعيد ، دار كنعان للدراسات والنشر- دمشق(ط١) ١٩٩٢:١٨-١٩ .**

[٢١١] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٢٣٩ .**

بالحريَّة ، التي ذهبت ضحيَّة القامع الديني المُعتَمِد على نصٍ مُؤَولٍ أو مُفسِّرٍ مُتشددٍ ، فنجد دعوة من الروائي عبر هذه الوثيقة/ الرسالة ترفض ذلك وتدعو إلى بناء منظومة معرفية قوامها الحُريَّة المبنية أيضاً على أُسس معرفيَّة ، لها قدرة على نقد التاريخ الإسلامي المبني على وفق مفاهيم المحظورات الدينيَّة السلطويَّة ، التي تقمع حريَّة الفكر في بلورة رؤية صحيحة للمفاهيم الدينيَّة والإنسانيَّة .

أمَّا عن القمع ، فيتحدَّث الرَّاوي عن مقاومة السلطة ورفضها لمثل هذه الحركات والطوائف بوصفها تمرُّداً على كيانها ، ومن رجالات السلطة القاضي (عبد الرحمن) الذي كان موجوداً مع الخواجات لدى تسلُّمهم الرسالة الأخيرة من رسائل أخوان الصفا ، يقول : ((**كان القاضي عبد الرحمن واقفاً في باب الحجرة ... كان هذا القاضي أوَّل من ألَّفَ رسالة في الردِّ على أفكار إخوان الصَّفا ، يتهَّم فيها الطائفة بالزندقة والمروق ، ولم يردّ على الأفكار الفلسفيَّة فقط ، إنَّما قال بأنَّ أفكارهم تقودُ إلى الإلحاد والخروج عن الدين ، وأنَّ ... غايتها السياسيَّة الإضطراب ، والتناحر، والفوضى الأجتماعيَّة والانحطاط الخُلُقيّ، والإفلاس الروحي ، ثم شرَّعَ بوسيلة أخرى وهي تهييج العامَّة على الخواجات ، وبعدها كتب للخليفة رسالة طويلة يشرح فيها مخاطر الطائفة**))[٢١٢] من هذه الوثيقة أراد الإشارة إلى الصراع الأزلي القائم بين السلطات أو الجهات الموالية للسلطة – والمتمثِّلة هنا بالقاضي عبد الرحمن – التي تفرض نوعاً مغلوطاً للمفاهيم الدينيَّة بالشكل الذي يخدم به مآربها لكن ضمن إطار مشروع بشرعيَّة الدين ، وبين أي تيَّار فكري مُجدِّد أو رافض ، إذن هو صراع له جذور ممتدَّة حتى قبل زمن الدولة العباسيَّة ، والروائي يحاول بذلك أن يُشير إلى إستخدام السلطة السياسيَّة المستبدَّة للنصِّ الديني سلاحاً من أسلحة تصفية الخصوم ، وذلك بإشهار سيف الفتوى الدينيَّة بوجوههم أو اتهامهم بالخروج عن الدين ممَّا يؤدي إلى اهتياج العامة ضدَّهم دون الدخول في أصل اعتراضاتهم أو مناقشتهم .

وفي حديث الرَّاوي عن محاكمة رئيس الطائفة ، محاولةً من السلطة لإطفاء جذوة هذه الحركة وعبر وثيقة أخرى ، يقول الرَّاوي : ((**حتى الآن كانت محاكمة الخواجة عماد الدين مستمرة ، غير أنَّ القضاة فشلوا في توقيع إدانة صريحة بحقه ، وساعد في ذلك الاضطراب السياسي العام في بغداد بسبب التهديد القادم من التّتار، ورسالة جنكيز خان إلى الخليفة ، وثورة الخبز التي قام بها فقراء بغداد**))[٢١٣] استعمل علي بدر هنا هذه الوثيقة التاريخية / رسالة جنكيز خان ، محاولة منه في تدعيم الجوِّ التاريخي العام لتلك المرحلة ، والذي يوضِّح مدى الاضطراب والتوتُّر على الصعيد السياسي الذي كانت تعيشه بغداد نتيجة تهديد المغول لبغداد لحظة وقوع الأحداث .

الصور التاريخية

يجدر بنا قبل الحديث عن الصورة - بوصفها وثيقة تاريخية - أن نشير إلى أنَّ مفهوم الحقيقة هو مفهوم نسبي ومتعدِّد الأوجه ، ومن هذه الإشارة يكون للصورة التي تكشف عن جانب كبير من الحقيقة أكثر من زاوية رؤية ، وإذا كانت الصورة أحد أهم وثائق التاريخ التي تكشف عن حقائق الأحداث التاريخية بشكل مباشر أو تقوم على تعزيزها فهي بتعدُّد إنعكاساتها تنطوي على رؤى أخرى مغايرة للرؤى التي ينتقيها المؤرِّخ الذي طالما يكون باحثاً عن الأحداث أو المنعطفات التاريخية الكبرى والبارزة التي ينهض بها تاريخ الأمم ، أمَّا هذه الرؤى المغايرة فهي نابعة من بحث الروائي في التفاصيل الإنسانية للصانع الخفي لهذه الأحداث والمنعطفات الكبرى، متمثِّلاً بالإنسان البسيط ، ومن هنا قام الروائي علي بدر باستخلاص رؤى متخيَّلة للصور التي وظَّفها في نصوصه الروائية وذلك عبر

---

[٢١٢] **نفسه : ٢٦٢ .**

[٢١٣] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٣٠٥ .**

هدم أو تقويض الرؤية الرسمية لها بعين المتأمِّل بعمق في إشارات هذا النوع من الوثائق أمَّا عن طريق التخيُّل التاريخي في نسج تفاصيل إنسانية مهملة أو البحث في الظروف الاجتماعية أو السياسية المحيطة بهذه الوثيقة كما سنرى لاحقاً ، وقد وظف علي بدر الصور التاريخية في كل من رواية ؛ (بابا سارتر) و(صخب ونساء وكاتب مغمور) و(مصابيح أورشليم) و (الركض وراء الذئاب) و (حارس التبغ) و(أساتذة الوهم) .

١- رواية بابا سارتر :

في هذه الرواية نجد محاولة كشف عن حقائق التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي للعراق في مرحلة الستينيات عبر التركيز على تاريخ جيل مثقفي تلك المرحلة الذي اعتنق الفكر السارتري الوجودي ، والذي لا يخلو من التهويل والمبالغة حول فاعليَّة الثقافة وعمقها ، حتى تبلورت العديد من الإشارات التي يحملها التاريخ عن فلاسفة الوجودية في العالم العربي وأحاطت بأسمائهم هالة الفلسفة في تاريخ الحركات الثقافية والسياسية ، و ساد ذلك الفكر ومَثَّلَ تيَّاراً لدى مثقفي تلك المرحلة ، والروائي هنا يحاول - عبر تناوله لشخصيَّة أحد هؤلاء المثقفين والذي سمي بـ (فيلسوف الصدرية) حيث ذاع صيت ثقافته وفلسفته الوجودية خلال تلك المرحلة في بغداد – نقض تاريخ هذا الجيل بتوظيفه الوثائق التاريخية المتمثِّلة بالصِّوَر ، فقد أراد هنا إظهار شكليَّة تلك الثقافة وسطحيَّتها ، وتحديداً في شخصيَّة (فيلسوف الصدرية) الذي عشق سارتر وفلسفته وكان عشقه لا يتجاوز إطار الصورة التي علَّقها لسارتر في غرفته ، فيقول الرَّاوي : ((**صورة رماديَّة مسجونة بإطار مُذهَّب جميل موضوعة باستقامة فوق المكتبة التي رُتِّبَتْ في خاناتها كتب فلسفية متنوعة ... أخذ ينقل عينيه بين صورته المُنعكسة على المرآة وبين صورة جان بول سارتر المُعلَّقة على الجدار، فشعر بحزن عظيم طاغ إجتاح كيانه كلَّه : ((ماذا لو كان أعور ؟)) .... لتتطابق الصُّورتان ملمحاً ؟ ....التطابق سيظل عصيَّاً على التحقُّق طالما أنَّ العَوَر لا يَطال عينه اليُمنى، ماذا سينقص الوجود لو صار أعور وكان بعوره سارتر آخر .....**))[٢١٤] فرماديَّة الصورة توحي برماديَّة الفَهم ، وعدم وضوح الفلسفة الوجوديَّة لهذا الجيل فهي نسبةً لهم إطاراً مُكَمِلاً للمظهر، وكذا هو حال فيلسوف الصدرية عاشقاً لشكل الثقافة إلَّا إنَّه لايفقه ممَّا يؤمن به شيئاً ، ولم يترك أثر يُذكَر لبلادهِ ومجتمعه إذ أنَّ ثقافته لا تتجاوز التأثُّر بالمظهر الخارجي لـ (سارتر) وليست أفكاراً جوهرية متغلغلة إلى عمق الفلسفة السارترية ، إنَّما هي أفكار لاتعدو أن تكون سطحيَّة .

كما نجده يحاول نقض تاريخ مثقفي الوجودية وذلك بالإشارة إلى ضعف البنية الشخصية والفكرية لهؤلاء المثقفين ، فيقوم بتوظيف الوثيقة التاريخية المتمثلة بـ(صورة سارتر) التي علقها فيلسوف الصدرية وصديقه في مدخل ملهى اعتادوا ارتياده ، فقول الرَّاوي : ((**صعد عبد الرحمن على كرسي صغير في الممر ليدق الصورة بينما وقف إسماعيل امامه ... وحين سألت دلال عن صاحب الصورة ، أبتسم عبد الرحمن ابتسامة فلسفيَّة حزينة ... وتحرَّك ليشير بأصبعهِ الذي وقع بالضبط على عين سارتر العوراء وقال لها : " يا دلال هذا هو الذي علَّمنا جميعاً إن نشعر بالغثيان " فهزَّت دلال رأسها وقالت : " آه غثيانجي أصلي " هذا ما فهمته دلال من الأمر ، بينما وحده إسماعيل ، شعر بعمق المسألة وأهمِّيتها ، أمام الراقصات والبويات الذين فغروا أفواههم أمام الصورة الجميلة المُلَغَّزة**))[٢١٥] فقد أراد الروائي عبر توظيفه هذه الوثيقة في النص الإشارة إلى إنَّ ارتياد مثقفي الوجودية للملاهي في العالم العربي وبحثهم عن الملذَّات المادِّية يتعارض مع ما يدَّعونَهُ من فلسفة تُشْعِرُهم بالغثيان وعدميَّة الوجود ، ما يشير إلى عدم تغلغل مفاهيم هذه الفلسفة إلى عقولهم وما هي إلَّا أفكار يتمنطقون بها لكنَّهم لا يطبِّقونها على أرض الواقع ، وكذلك يريد نقض ذلك التاريخ عبر الإشارة أيضاً إلى خواء ثقافتهم وعقولهم الذي لا يملأه إلَّا إثارة دهشة وإعجاب الآخرين ولم يكن

---

[٢١٤] **بابا سارتر : ٣٥- ٣٦ – ٣٧ .**

[٢١٥] **نفسه : ٥٠ .**

الآخرون سوى العمَّال و (البويات) في الملهى ، وما دهشتهم وانبهارهم بهذه الإدِّعاءات الفلسفية الثقافية إنَّما نابعة من عدم فهم ومن غموض تلك الأفكار والعبارات الفلسفية المُعقَّدة وهو غموض يمنح صاحبها وزناً ومكانة لدى الفئات المجتمعية المفتقرة للثقافة لاسيّما فئة العمال أو فئة انتهازيَّة مثل الراقصات والسكارى وغيرهم .

ثم يعود علي بدر في هذه الرواية إلى تاريخ أبعد من مرحلة الستينيات وهي مرحلة دخول الإنكليز إلى العراق وعبر وثيقة تاريخية أخرى وهي (صورة لاستعراض الجيش الإنكليزي في شارع الرشيد) فيحاول نقض التاريخ الرسمي للعراق عن مرحلة الاستعمار الإنكليزي بوصفها مرحلة ظلامية استبدادية ، ومرحلة فقر وامتصاص خيرات البلد ، فجاء النقض بالإشارة إلى صورة تحدَّث عبرها عن نوع العلاقات بين بعض الشخصيَّات الإنكليزية كشخصيَّة التاجر الإنكليزي ريك مويل - الذي كان جندياً في أول سريَّة خيَّالة دخلت بغداد عقب الحرب العالمية الأولى بقيادة السير مود - وبين شرائح من المجتمع العراقي المُتمثِّلة بأفراد الأقلِّيات الدينية كالمسيحيين (إلياس وفرج) الذين أحتفوا بالوجود الإنكليزي الذي أخرجهم من تضييق الاحتلال العثماني الذي أضطهدهم ، يقول الرَّاوي :((**إجتاز ريك دويل جسر الدوب الذي سمي فيما بعد جسر مود ، مع الهنود السيخ والكركة في إحتلال بغداد في العام ١٩١٧ ثم سار أمام مبنى السراي في محلة جديد حسن باشا ، وشارك في إستعراض الجيش الإنكليزي في شارع الرشيد – والصورة الوحيدة لاستعراض الجيش الإنكليزي في شارع الرشيد تؤكد هذه المعلومة ... ثمَّ جاء هذا اليوم – بعد الحرب العالمية الثانية – ليضع باقة ورد على قبور أصدقائهِ الذين قُتِلوا في حرب الاحتلال وهم يطاردون الجنود العصماليين بقيادة خليل باشا ... فأهدى له إلياس وفرج كرسيَّاً عظيماً مصنوعاً من الخيزران الثمين للفاتح القديم ، وأجبره هذا الكرم الباذخ والاحتفاء العظيم الذي أخجله حتى كاد يُبكيه ، أن يعقد صفقة لتصدير مجموعة فخمة من هذا الطراز الشرقي المغطى بالسجاد لبيعه في لندن في محلات ماركس آندسبنسر الشهيرة – فتحوَّلت الورشة الصغيرة إلى شركة كبيرة " شركة خدوري آخران لتصدير كراسي الخيزران"**))[٢١٦] فنشأت أواصر طيِّبة بين الطرفين، وعلاقات تجارية أنعشت التجارة العراقية ، حتى تبلورت عنها فئات مدنيَّة مُترفة في المجتمع العراقي فكانت المرحلة قد شهدت نوعاً من الرخاء عمَّا كانت عليه في مرحلة الاحتلال العثماني أو مرحلة تنفَّستْ فيها الأقلِّيات حتى مثَّلتْ بداية الحكم المَدني للعراق .

ومن ثمَّ يعود الروائي في نقدِهِ لمثقَّفي جيل الوجودية في العراق وعبر وثيقة أخرى ولكن هذه المرَّة كانت في الحديث عن شخصيَّة (إسماعيل) صديق الفيلسوف ، تلك الشخصيَّة المُدَّعية الإنتهازية المُتَقلِّبة من فكر إلى فكر حسب ماتقتضيه المنفعة الشخصيَّة – وقد أشرنا لها سابقاً في الحديث عن الكتب - ، يقول الرَّاوي : ((**قادني الخادم مباشرة إلى الصالة ... لقد غلب على الصالة ذوق رفيع ... وعلى الجدران ... صورتان فوتوغرافيتان واحدة لسارتر وميشيل فوكو يحمل مُكَبِّر صوت ، وأخرى صورة كبيرة لميشيل فوكو وقد وضع يده على فمه ، وأخرى كان يرميها باسترخاء على كتف الأريكة**))[٢١٧] فنجد من هاتين الوثيقتين إشارة إلى التحوُّل الذي يريد به الروائي نقض تاريخ مثقفي الوجودية العرب بما يوحي إلى عدم تجذُّر معتقداتهم الفكريَّة وتقلُّبهم المُفاجئ مع مرور الوقت وحسب ملائمة الظروف فيطال التغيّر حتى إسمه ، وملابسه : ((**أهلا وسهلا قالت نونو ... جاء ميشيل ... كان ميشيل هو إسماعيل حدُّوب أو صادق زادة إلَّا أنَّه حلق شعرة بالموسى تماماً وارتدى نظَّارة طبية ذات أطار فضِّي تشبه نظارة ميشيل فوكو**))[٢١٨] فإسماعيل حدوب الوجودي الذي رافق فيلسوف الصدرية لسنوات طويلة والذي لم يفهم شيئاً من الفلسفة الوجودية ، هو ذاته صادق زادة الذي طلب من الرَّاوي تأليف كتاب عن الوجودية وفيلسوف الصدرية الوجودي ، واليوم هو لديه مشروع آخر بديل للفكر الوجودي : ((**قالت نونو ... ميشيل لديه مشروع كبير ومثمر أنت**

---

[٢١٦] **بابا سارتر : ١١٣ .**

[٢١٧] **نفسه : ٢٣٦ – ٢٣٧ .**

[٢١٨] **نفسه: ٢٣٥ .**

ستربح الدولارات وهو سيخدم الثقافة العربية ... لقد قرأت ميشيل فوكو ، لم يعد سارتر مفيداً للثقافة العربية العبث والغثيان لم يستطع حل مشاكلنا ، علينا أن نتبع خطة جديدة ،البنوية هي التي ستحل مشاكلنا .... سيضع إسمه الجديد : بنيوي الوزيرية ، بعد ما مات وجودي الصدرية علينا أن نخترع فيلسوف لبغداد ، وما هذا الفيلسوف إلّا بنيوي الوزيرية))[٢١٩] هذا التقلُّب بين الأفكار والاتجاهات الثقافية وتداولها كالأزياء أو الأقنعة يشي بوجود الكثير ممَّن يُعد دخيلاً على الثقافة ، وكأنَّه طفيلي أفكار لامُتبَنِّياً لها وذلك ممَّا أساء كثيراً لمفهوم الثقافة العربية ، فضلاً عن أنَّه نقد للتعامل السطحي من المثقَّف العربي مع المُتغيِّرات على الساحة الغربية .

٢- رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

لم تكن هذه الرواية وحدها هي التي يتحدَّث فيها علي بدر عن ماوراء تاريخ ثورة عبد الكريم قاسم – فقد كان ذلك في رواية حارس التبغ أيضاً – وهنا كان الحديث تحديداً عن مفاهيم الطبقيَّة التي تتعلَّق بها ، فيقول الراوِّي وهو يستذكر حياة أحد الضبَّاط من رفاق عبد الكريم قاسم ، وهو محمود الماوردي وعن علاقته بإمرأة إسمها سعاد هي والدة صديقيه الآن (عباس وتمارا) : ((**أكثر الكتب الموجودة في المكتبات فيها صور جماعيَّة للضبَّاط الإنقلابيين : عبد الكريم قاسم ومرافقه طاهر يحيى ، وعبد السلام عارف ، ورفعت الحاج سرِّي .. وهناك شاب أسمر قصير .. له شارب ناعم فوق شفتيه الغليظتين .. وله عينان ماكرتان وهو محمود الماوردي ... بيت الماوردي .. هذا يعني من طبقة الملَّاكين والأثرياء ، وفضلاً عن المنازل التي يملكونها ، كانوا يملكون أراض زراعيَّة ضخمة ... " يامعوَّد .. طبعاً .. سِرَقْ .. وبَاقْ أيَّام الثورة .. ضبَّاط وكلشي بإيديهم .. " ... أثَّرَتْ الثورة بطبيعة الأمر على ملكيات الطبقات الارستقراطية وأمَّمت أراضي الإقطاع .. ولكن لبيت الماوردي أراضي في المدن ومتاجر كثيرة واستثمارات ... كما أنَّ الثورة لم تؤثِّر على ممتلكاتهم الباقية : على منازلهم أو على إحيائهم الجميلة الراقية ... ولكن دخلت طبقة جديدة مستفيدة من الثورة في نطاقها**))[٢٢٠] أي في نطاق هذه الإحياء الراقية ، يريد علي بدر عبر توظيف هذه الوثيقة التاريخية / الصورة نقض التاريخ النضالي ضد الطبقيَّة للثورة القاسمية من رصد الحالة الإجتماعية لبعض الضبَّاط الذين قامت على يدهم هذه الثورة ، ومن ثمَّ تركيزه على شخصيَّة الضابط محمود الماوردي ، فإذا كان الماوردي - وهو أحد الرفاق المقرَّبين لعبد الكريم قاسم - من طبقة أرستقراطية فإنَّ الثورة لم تُؤثِّر على أملاكهم وحياتهم الأرستقراطية في أحيائهم الراقية بل ربَّما لم تشملهم مفاهيم الثورة المُحاربة للإقطاع ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنَّ هذه الثورة بظهورها قد أضافت لتلك الطبقة أفراداً جُدد هم فئة الضبَّاط ممَّا عزز مفهوم الطبقيَّة ورسَّخها في المجتمع ، في الوقت الذي قامت ثورتهم لأجل محاربة تلك المفاهيم ، لذا فقد أشار إلى أنَّ (سعاد) عشيقة الماوردي – التي اشترى لها بيتاً راقياً في الكرادة – أخذتْ : ((**تُدرك أنَّ المنزل أصبح التعبير الحقيقي للطبقة ، ففي الوقت الذي كانت تتشابه فيه المنازل في نظرها من قبل ، وتتداخل بيوت الفقراء والأثرياء فقد اختلفت نسبةً لها الآن ... فأصبحت هنالك مناطق خاصَّة للأثرياء تتحدَّد بامتيازاتها التي تجعلها بمنأى عن بيوت الصفيح والأكواخ والصرايف التي يسكنها الفقراء والبائسون**))[٢٢١] هكذا وبحسب الروائي برز التفاوت الطبقي الطبقي إبَّان هذه الثورة التي كان هدفها هو القضاء على الطبقيَّة في المجتمع وغالباً مانجده موقفاً ثابتاً تجاه ثورات المنطقة لدى الروائي .

وكثيرا مايُسلِّط علي بدر الضوء على المجتمع وتأثيرات السياسة عليه عبر حديث الرَّاوي عن عائلة من أصول إيرانية تسكن العراق وقد طرأت على سلوكياتهم تغيُّرات ملموسة : ((**مرَّ عام حين أكتشف أنَّ تمارا كانت على علاقة بأحد الجيران ، على غلام إبن شير على تاجر الأقمشة من التبعيَّة الإيرانيَّة ... كانوا يحرصون كلَّ عام على استقبال العائلات الشيعيَّة في منزلهم في ذكرى قتل الإمام ، يجلسونهم في صالة كبيرة مؤثَّثة بأفخم الأثاث ، وهنالك بيانو في الزاوية ووجاق كبير من المرمر صُفَّتْ فوقه قناني الويسكي – لم يُثِرْ هذا الأمر استنكار**

---

[٢١٩] **بابا سارتر : ٢٣٦ – ٢٣٧ .**

[٢٢٠] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٥٣ – ٥٤ .**

[٢٢١] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ٥٤ .**

أحد – وفي الأعلى كانت صورة الشاه وزوجته فرح بهلوي ... ولكن بعد أن حدثت الثورة الإيرانية تغيَّر منزل هؤلاء الناس بشكل غريب ، لقد علتْ وجوههم مَسحة حزينة ... وأطلق على لحيته ، واختفت صورة الشاه وفرح بهلوي من الصالة وحلَّت محلَّها صورة خميني))[٢٢٢] فمن هذه الوثيقة التاريخية / الصورة يظهر في النص نقض المفاهيم التاريخية أو الاجتماعية - على مدى التاريخ - التي لا تحفل بتأثيرات علاقة السلطة بالمجتمع وتدرس الأحداث دون البحث في هذه العلاقة ، حيث يُبرز لنا عبر ما طرأ على هذه العائلة – التي تعيش في العراق – من تغيُّرات رافقت تغيُّرات السلطة في إيران ، التأثيرات اللامرئيَّة والمُضمرة والمتداخلة بشكل شائك للسلطة في كل مفاصل المجتمع إذ (لاتُطَبَّق هذه السلطة ببساطة ونقاوة وكأنَّها إلتزام أو نهي على أولئك الذين لايملكونها فهي تستثمرهم وتمر عبرهم وتستند إليهم ... مما يعني إنَّ هذه العلاقات تنزل بعيداً في سماكة المجتمع)[٢٢٣]، فهي قادرة على التأثير والتغيير الاجتماعيين حتى وأن كانت عن بُعد ، فتأثير السلطة سواء كانت سلطة دينية أو سياسية هو الذي حوَّل مجتمعاً مُصغراً متمثِّلا ببيت التاجر (شير علي) من مجتمع متسامح منفتح إلى مجتمع يحمل رؤية أُحاديَّة ، ممَّا ينقض بعض المفاهيم التي تنفي العلاقة بين السلطة والمجتمع .

٣- رواية مصابيح أورشليم :

لقد استعمل علي بدر الصور كثيراً في هذه الرواية بوصفها وثائق تنقض الخطاب الإسرائيلي، فيقول الرَّاوي عبر حديثه عن مشاهدات إدوارد سعيد – بطل الرواية – إثناء تجواله في مدينة القدس : ((**هل وصلنا الطريق ؟ قال : إدواردو هو يقف على الرصيف مقابل فندق داوود .... إعلان سياحي على الجدار ، إعلان أخر باللغة الانكليزية يَحظُر التجوُّل في الليل ، وصورة لجوبتسكي وهو يحمل السلاح بيدِهِ ويقول : بالسلاح فقط سوف نبني دولة عظيمة ... صورة لموسى وهو يشق البحر الأحمر ويقود شعب إسرائيل إلى فلسطين ... صورة أخرى ... صورة غير واضحة تتباين ألوانها خلف الضباب ... صورة امرأة شبه عارية توشِّر على الطريق التي تقود إلى ملهى رحمون ... كتابات ممحوَّة وأخرى مرسومة بالصبغ الأحمر... شيء ما غير واضح عن فلسطين**))[٢٢٤] يريد الروائي عبر هذه الوثائق التاريخية / الصور ، نقض خطاب الكولنياليَّة في صناعة مدينة أخرى جديدة على المدينة القديمة ، وذلك من التشكيك بالصور الجديدة أي بوجود مايتراءى تحتها ، فإنَّ صورة (جوبتسكي) تشي بفاعليَّة القوَّة في خلق الحق الإسرائيلي فتاريخ إسرائيل قام على أساس من القوَّة حتى أصبحت أمراً واقعاً ، أمَّا صورة (موسى) فهي تشير إلى أنَّ إسرائيل فكرة وتاريخاً قامت على تزييف التاريخ باستعمال النص الديني لبيان أحقيَّة اليهود ، إلَّا أنَّ مايتراءى خلف هذه الصورة التي تمثِّل الخطابات الكولنيالية في صناعة الحق اليهودي – من صور أخرى صور غير واضحة تتباين ألوانها خلف الضباب و كتابات ممحوَّة - هو مايُشكِّك بوجود مدينة قديمة أصل إنْتُهِكَتْ وضُبِّبَتْ بصور وكتابات جديدة ، بأُطر ومفاهيم متعدِّدة ، الأهم من ذلك إنَّ النص يقول بصورة أو بأخرى أنَّ فكرة القدس هي مجموعة (تناصات تاريخية) إن صحَّ القول تنتمي إلى جهات متعددة ومن ثمَّ فأنَّها لاتحتمل الإحتكار .

ومن ثمَّ يوظف علي بدر (صورة ثيودور هرتزل) في الكشف عن وسائل الخطاب الاسرائيلي ، فيتحدَّث الرَّاوي عن هذه الصورة بوصفها طيفاً تراءى لإدوارد سعيد حالما نظر إلى القدس الآن في حُلَّتها الكولنيالية الجديدة حيث الصبغة التي غلبت على المدينة هي الصبغة اليهودية لا العربية ، فيقول : ((**صورة ثيودور هرتزل بلحيتِهِ السوداء ، بقبعته العريضة على رأسه ، بجاكتته السموكن الطويلة ، بقميصه الأبيض الأنيق ، وهو يقف وسط حشود من الرجال الذين يرتدون البدلات والقبعات السود على الرأس ، يقف وسط الوجوه**

---

[٢٢٢] **نفسه : ١٤٣ – ١٤٤ .**

[٢٢٣] **المراقبة والمعاقبة – ولادة السجن/ ميشيل فوكو ، تر: د.علي مقلد ، مركز الإنماء القومي – بيروت (د.ط) ١٩٩٠ : ٦٥ .**

[٢٢٤] **مصابيح أورشليم : ٨١ – ٨٢ .**

العابسة الرصينة المنتظرة ، وقد غطَّتها اللحى الفاحمة ... وقف بينهم وهو يصرخ : سنصبح طليعة الأوربيين وسط البرابرة ، سنكون هناك أوروبا في وجه آسيا .... حيث إدوارد يقف في المكان ذاته ... يقف لا ليسمع الصوت فقط إنَّما لينظر الكولنياليين وهم يرمِّمون المدينة من جهة الشرق ومن جهة الغرب ويجعلونها غريبة على الساكنين الأصليين ... المكان الذي وقف فيه هيرتزل قبل قرن ونصف تقريباً ، عندما أخذ يصيح : سوف لن نلتقي باليهوديات فقط في هذه المدينة القديمة أنما سنلتقي بالأوربيات الماجنات أيضاً))[٢٢٥] فيستعمل هذه الوثيقة التاريخية / صورة هرتزل بعد أن يستنطقها بعبارات وأقوال تنقض الخطاب الإسرائيلي المزدوج – وهذه الرواية بوصفها نصَّاً بوليفونياً مُتعدِّد الأصوات لا تقتصر على صوت الرَّاوي أو صوت البطل ، إنَّما أصوات متعددةً بما فيها الصورة التي جعلها تتكلم بصوت ثيودور هرتزل – وهذا الخطاب المزدوج قائم على أنَّ إسرائيل لدى خطابها مع العرب تستعمل القوَّة إيحاءً وفعلاً أمَّا في خطابها مع الغرب تستعمل وسائل شتَّى للتأثير على الرأيِّ العام الغربي ، منها الإيحاء بأنَّها واحة المدينة الوحيدة في الشرق الأوسط ، وأنَّها هي من سيأخذ على عاتقة حمل رسالة الرجل الأبيض في التحكُّم بالشعوب العربية أو تمدينها أو التلاعب في سياساتها .

وكذلك يوظف علي بدر الوثيقة للحديث عن تاريخ المهمَّشين متمثِّلاً بالمُهجَّرين الفلسطينيين من أراضيهم ، وذلك في إشارة للراوي إلى وثيقتين تاريخيتين هما (صورة الخديوي إسماعيل) و (صورة دوليسبس) اللتين حضرتا مخيِّلة إدوارد سعيد حينما كان جالساً في بيت عمَّته (نبيهة) في مصر التي كانت تستمع إيضاً إلى قصة تهجير (حسين أفندي) جارها الفلسطيني ممَّا جعله يعقد مقارنة بين صورة التهجير المُعَظَّمة وصورة بناء قناة السويس المُضاءة ، إذ يقول : ((**حيث ترتسم على خلفية باستيلية مُضبَّبة صورة الخديوي إسماعيل وجمهور الدوقات والنبلاء الأوربيين الذين وقفوا بهيبة أمام المياه الغادية الرائحة لقناة السويس ... كله يمتزج بصوت حسين أفندي البوصطجي وهو يتحدَّث لنبيهة هائم عن تهجيرهم وترحيلهم**))[٢٢٦] فنجد الروائي هنا يعتمد على المزج بين الصورة والصوت وغايتهِ في ذلك هي نقض الصورة بالصوت ، فالصورة هي التاريخ الرسمي أمَّا الصوت (صوت حسين أفندي) فهو التاريخ المُهمَّش ، صورة الخديوي الواقف مع النبلاء أمام المنجز التاريخي الذي عرضته هذه الوثيقة التاريخية التي تسرد حكايات السلطة وانجازاتها ، يضع الروائي إلى جانبه صوت آخر ، صوت المُهجَّر وهو يسرد حكايات الشعب المطرود الذي هُجِّر بأبشع صورة، وبذلك فأنَّه يحاول نقض أولويات التاريخ الرسمي أو التاريخ التقليدي غير المَعني بتفاصيل حياة إفراد الشعب .

وكذلك كان الأمر مع الوثيقة التاريخية الأخرى وهي (صورة دوليسبس) التي يقول عنها الرَّاوي : ((**صورة باستيلية تعود ليوم السابع من نوفمبر من العام ١٨٦٩ حين صعد دولسيبس بملابسه الإمبراطورية الملوَّنة ، حين صعد بقبَّعته الفرنسية السوداء العالية ، ونياشينه الذهبية التي تبرق على صدره العريض وعلى ملابسه الحريرية ، حين صعد على المنصَّة الخشبية العالية التي جلس قبالتها الخديوي إسماعيل بشواربه المعقوفة وانفه المدَّور وعينيه القاسيتين اللتين أَلِفَتا الإستبداد منذ زمن بعيد ... التفت الخديوي يميناً وشمالاً حيث جلس ممثِّلو العائلات الملكيَّة والدبلوماسيون والضباط والمهندسون والعلماء الرهبان ، ومن بعيد توافد السكان المحلِّيون راكضين بإقدامهم الكبيرة الحافية ، وصدورهم العريضة السمر التي لوَّحتها الشمس ، وعلى رؤوسهم الطاقيات ، كانوا يتعثَّرون بين البراميل والحبال وقد ضاعت ضوضائهم بين هدير الباخرة وهي تقلع في قناة السويس ... صوت دوليسبس وهو يصرخ : ((إلى العمل أيها العمال الذين تدفعكم فرنسانا ...)) .. ((تقدَّموا))... فيتقدَّم صعايدة مصريون للقتال يتقدَّم نوبيون يسبحون في النيل عراة ... يتقدم فلاحون بجلابيب وطاقيات ممزَّقة ... عمَّال ... نساء ... فقراء ... معوزون ... جائعون ... عبيد ... يشقُّون القتال ويركعون عند أقدم فراعنة شُقْر**))[٢٢٧] فقد أراد النص أيضاً نقض تاريخ

---

[٢٢٥] **نفسه: ٨٦ .**

[٢٢٦] **مصابيح أورشليم : ١٠٥ .**

[٢٢٧] **نفسه : ١١٣ – ١١٤ .**

*** للإستزادة ينظر مصابيح أورشليم : ١٩٨ – ١٩٩ .**

المُنتصر أي إنجاز دوليسبس ، ذلك الإنجاز التاريخي العظيم في شقِّ قناة السويس عبر هذه الوثيقة التاريخية /صورة دوليسبس التي تعرض بريق عظمة ذلك الإنجاز متجسِّداً على ملامحه وإلى جانبه الخديوي والنبلاء وأفراد العائلات الملكية ، إلاَّ إنَّ الروائي يكشف عن أفراد آخرين في هذه الوثيقة توافدوا من بعيد ، فحاول إن يُظهر لنا صورة أخرى تُمثِّل التاريخ المنسي تتراءى بين بريق نياشين دوليسبس وبريق استبداد عيني الخديوي وهي صورة مَنْ حَفَرَ وبَنَى ، وبذلك فهو ينقض هذه الوثيقة التاريخية التي تمثِّل تاريخاً رسميَّاً ، عبر صورة مُتخيَّلة أخرى انبثقت من الوثيقة الأولى ، صورة متخيلة تسرد تاريخ المُهمَّشين والمسكوت عنهم، وهم فئة العمَّال المصريين والنوبيين والفقراء الذين أقاموا هذا الانجاز بأيديهم وأرواحهم .

ومن ثمَّ يحاول علي بدر كشف الذرائع الإستعمارية الإسرائيلية ورؤيتها المُذلَّة للعرب بصورة عامَّة والفلسطينيين تحديداً باعتبارهم الشريك الذي لابدَّ أن يعيش خاضعاً ، فيتحدَّث الرَّاوي عن ذكريات إدوارد سعيد أثناء تجواله في شوارع القدس ، يقول : ((**بينما كان إدوارد يرتدي معطفاً صوفيَّاً وبذلة سبورت ... تخيَّل نفسه بالملابس العربيَّة كما كانت صورته بالزي الفلسطيني مع شقيقته روزي ، والتي التقطها في القدس في عام ١٩٤١ ، العقال والكوفية ، والدشداشة المخططة المحزومة ، والعباءة على الأكتاف وعلى مقربة منهما جرَّة الماء . قالت إيستر لإدوارد ... – كان يمكن مثلاً إن تكون فلاحاً تعيش هناك على الأرض ذاتها التي عاش عليها جدُّك ... فلَّاح يحتفظ بالصليب الذي نُصِب على هذه البقاع بعينها ... حتى لو تعرَّض للإهانة وإلى التهديد بضربات العصى وإلى السلاسل وإلى الموت ، كما تعرَّض أجداده على أيدي العثمانيين**))[٢٢٨] فيحاول في هذا النص عبر هذه الوثيقة التاريخية / الصورة ، نقد الرغبة القائمة على نظرة دونية من إسرائيل للعرب ، والممتدَّة تاريخياً مع تاريخ تواجدهم حتى اللحظة في فلسطين ، ونقض المحاولات الكولنيالية للسلطة اليهودية في إسرائيل الراغبة بشدة بالسيطرة على الأرض والإنسان في فلسطين أيَّا كانت ديانته ؛ مسلماً أو مسيحياً باعتبار أنَّهم شعوب طالما خضعت لأنواع الاستعمار على مدى تاريخها فمن قبلهم كان الاستعمار العثماني.

٤- الركض وراء الذئاب :

يعود علي بدر في هذه الرواية – كما أشرنا سابقاً – إلى تبديد مفهوم الثورة بمعناها التقليدي كما يمكن أن نسميها على وفق ما يراه هو ، فيتحدَّث الرَّاوي عن المشاهد التي شهدها الثوري الماركسي العراقي (جبر سالم) قبل يقينه من حجم الخديعة التي تعرَّض لها بما يتعلَّق بالثورة الأثيوبيَّة التي هرع للمشاركة فيها ، يقول : ((**كانت الثورة تلوح في الأفق ، آلاف من الجنود الذين يحملون العلم الأحمر ، وشواجير الرصاص ... رايات كثيرة ترفرف ، سفن كثيرة تندفع في الماء ، جماهير هائلة سوداء وصفراء وسمراء تندفع نحو الشمال ... صور لجيفارا في كل مكان صور لكاسترو و هوشي مَنَّه، صور كثيرة وفي كل مكان تقريباً وبدل من الإعلانات عن ملابس بيير ماردان وإيف سان لوران هنالك إعلانات عن الملابس الكاكيَّة والرصاصية الموحَّدة ، إعلانات عن بيريَّات مثل تلك التي كان يرتديها جيفارا ، كاسكيتات ... كان يرتديها ماو**))[٢٢٩] يريد من هذه الوثائق التاريخية / الصور وباقي الإشارات ، الإطاحة بمفهوم الثورة أي مفهومها القائم على أسس آيديولوجيَّة بوصفها فعل ناتج عن معتقدات ومباديء مثالية راسخة بعيدة عن فوضوية الواقع ، وبأنَّها مرحلة الانفجار لما تبلور من أهداف داخل كل فرد من أفرادها ، إلَّا إنَّ علي بدر– وبحسب رؤاه – قد وظَّف هذه الوثائق لكي تطيح بهذا المفهوم، أي إنَّ تلك الثورات تأتي من خطابات الآيديولوجيا للشباب وهي خطابات تحفيزيَّة تعمل على استثارة همم وطاقات الأفراد بعد ترسيخ قناعات جاهزة صنعتها الآيديولوجيات وقدَّمتها للشباب عن طريق صور الأبطال الثوريين أمثال جيفارا وهوشي مَنَّه وغيرهم

---

[٢٢٨] **مصابيح أورشليم : ٢٢٤ .**

[٢٢٩] **الركض وراء الذئاب : ١٣٢ .**

.. فهو بذلك ينقض مفهوم الثورة الاشتراكية في العالم وأنَّ انتشار دعايات الملابس الكاكية والبيريات دون انتشار إعلانات الملابس الأخرى أو ملابس إيف سان لوران وغيرها فهو يشير إلى مفهوم الثورة يُضحِّي بالإنسان مقابل تحقيق مفاهيم الآيديولوجيا التي تعتنقها الثورة لتستبدل ملابس الحياة بملابس الحرب .

ومن بعد ذلك يُصوِّب علي بدر نقده نحو الثوري الأفريقي الماركسي ، متمثِّلاً بشخصيَّة (آدم)، الذي تعرَّف عليه الرَّاوي الصحفي - المُكلَّف بعمل تقرير عن الثوَّار العراقيين الذين شاركوا في الثورة الأفريقية في أثيوبيا – لدى وصوله الى أثيوبيا ، فيقول وهو يتحدَّث - إلى صديقته - عنه بعد عودته إلى أميركا حيث يعيش : ((**شخصية مزيجاً عذباً بين الثقافة العالمية والزنوجة ، ربما هو اقرب إلى الغرب بسبب إفريقيا وحياتها البوهيمية الفطريَّة ، ولكنه يشعر دون شك بعذاب العنصرية ، لذا فهو ينتفض لا ضد الحياة الغربية ... إنما ضد الاستغلال والعبودية والعنصرية ... في حجرته كل ما تجدين في حجرة مثقَّف كوزموبوليتاني : حجرة مملوءة بكتب أجنبية ... صور لغرامشي وباتريس لومومبا وانجيلا ديفز وستيورات هول صحف ومجلَّات ، غرفة مثقف عالمثالثي ، وبالذات من إفريقيا ، وعلى نحو أدق من أديس أبابا**))[٢٣٠] يريد النص نقض مفهوم الثوري العالمي أو الثائر الأُممي ، وذلك عبر تسليطه الضوء على المفاهيم التي تقوم عليها شخصيَّة وثقافة الثوري الافريقي المتمثِّل بشخصيَّة (آدم) الذي تعرَّف عليه في إثيوبيا ، فإذا كان آدم ثورياً ماركسياً ، مثقَّفاً كوزموبوليتانياً يؤمن بالثورة العالميَّة من خلال الإشارة إلى محتويات غرفته وما فيها من صور : للثائر الأممي باتريس لومومبا ، والمثقف العالمي غرامشي وهم مثقفون مؤمنون بالثورة العالمية لكن رغم ذلك فإنَّ ثورية ذلك الأفريقي لم تكن ضد الحياة الغربية ، ولم تكن آفاقها عالمية إنَّما هي ثورية أفريقية بحتة أي ضد العنصرية العِرقية وضد العبودية ، هي ثورة الشعور الكائن في أعماق النفس الأفريقية ربما وجدت ما يلبي طموحها في الفكر الثوري العالمي ، ونجد أيضاً نقض لفكر الآيدولوجيا ومفاهيمها عن الثورة العالمية فالآيدولوجيا بوصفها منظومة أفكار تدَّعى القدرة على تفسير الحياة بشكل عام وتقدِّم حلولاً عامَّة عالمية لكلِّ مجتمع في كلِّ زمان وفي أيِّ مكان كالآيديولوجيا الماركسية التي تحوَّلت إلى عقيدة سلطة - حسب الروائي - تعبر خصوصية الزمان ، والمكان ، والأفراد ، ولا تعبأ بها بقدر إيجادها للنسق الآيديولوجي ، وهو في ذلك يحاول نقض شمولية الفكر الآيديولوجي وادعاءه الكمال [٢٣١]

٥- رواية حارس التبغ:

يتحوَّل علي بدر للحديث عن الفرد العراقي ذي الديانة اليهودية ، وذلك من حديث الرَّاوي عن شخصيَّة (سامي صالح) والد الموسيقار ، الذي عُرِفَ بحُبِّهِ للسياسة وكان يُطْلَق عليه إسم (الرفيق) في المنطقة لأنَّه كان شيوعياً من الدرجة الأولى وله تاريخ نضالي مع المعتقلات من أجل مناصرة القوى اليسارية ذات المفاهيم الأُممية ، يقول : ((**الصورة الوحيدة ... التي تجمع مجموعة من الشيوعيين في بغداد الأربعينيات ، وهي صورة نادرة حقاً ، صورة متهرئة الحواف، ومُوقَّعة من الخَلف بتاريخ الثالث من آب من العام ١٩٤٦ ، تُظهر الصورة كلاً من فكتور منشي يوسف وهو يمسك فنجان قهوة يوصله إلى شفتيه ، وسعيدة ساسون منشرحة الاسارير ، وذنون أيوب بقميصه نصف الكم وعضلاته الشهيرة فضلاً عن سامي صالح والد يوسف الذي كان طويلاً ونحيفاً جداً ، ينظر بعينين عميقتين الى مجهول ... كنت أصل بصورة ثابتة الى تصلُّب هذا الرجل ...إلى عمق إيمانه**))[٢٣٢] يحاول عبر هذه الوثيقة التاريخية/ الصورة ، نقض التاريخ التقليدي عن اليهودي ، إذ إنَّ

---

[٢٣٠] **الركض وراء الذئاب: ١٥٧ .**

[٢٣١] **ينظر: تاريخ الآيديولوجيات– المعرفة والسلطة / فرانسوا شاتيليه ، تر: إنطوان حمصي ، منشورات وزارة الثقافة – سوريا ، ج٣ (د.ط) ١٩٩٧ : ٢٢٢ .**

[٢٣٢] **حارس التبغ : ١١١ – ١١٢ .**

الصورة التاريخية الراسخة في أذهان مجتمعات المنطقة ، والمتشكِّلة بفعل الخطابات الدينية التي تلقفتها مغالاة الآيدولوجيا ، صورة اليهودي بوصفه رجل الأموال والتجارة غير المَعني بما يدور حوله من مشاكل اجتماعية وسياسية ، وغير عابئ بمفاهيم ومبادئ منبعثة من إنسانيته أو اهتماماته الاجتماعية ، فهنا يريد الروائي إنَّ اليهود مكوِّناً ، قد ملأ الساحة العراقية بنتاجاته الأدبية والفكرية وانتشر أفراده في كل التيارات والأحزاب الوطنية العراقية ومنها الحزب الشيوعي الذي وصلوا فيه إلى كوادر متقدِّمة .

٦- رواية أساتذة الوهم :

في هذه الرواية التي تتحدث عن أصدقاء شعراء جنود في حرب الثمانينيات ، يتحدَّث الرَّاوي عن يومياته مع أصدقائه الشعراء خلال أيام إجازاتهم التي يقضونها منغمرين في عالم الشعراء والأدب الروسي الذي أُتيح لهم في مكتبة بيت (منير) - باعتبار ظروفه الإجتماعية فوالده شيوعي ووالدته روسية - يقول : ((**يمسك منير كتاباً يرينا صورة مايكوفسكي ، الشاعر الروسي الذي انتحر في العام ١٩٢٠ ، يقرأ لنا مباشرة بالعربية ، يتوقَّف قليلاً ليكمل معنى الجملة في ذهنه ثم ينطقها بالعربية فنكتب ، عيسى وأنا ، وحين تكتمل القصيدة يرمي الكتاب ويأخذ غيره . الكتاب الثاني هو كتاب صغير مغطّى بقماش أزرق ومنقوش بالذهبي ، وفي الداخل صورة لأنَّا أخماتوف ... ما الذي يحدث لنا ؟ نحن نُحلقّ، نُحلِّق من بغداد المُعدَمة ، من هذا الزمن الذي لا يعجبنا إلى روسيا ، إلى الزمن الجميل ، علينا أن ننسى كل مأساة في الماضي**))[٢٣٣]عبر هذه الوثائق يحاول الروائي إن يكشف لنا العوالم الداخلية التي صنعها هؤلاء الجنود الشعراء لأنفسهم ، وهي عوالم وهميَّة عمدوا للانغمار بها متمثِّلة بالشعر وحياة الشعراء الأجانب ، فيمكن أن تكون هذه العوالم نوعاً من التعبير عن الرفض لعبثيَّة حياتهم الحقيقية المنقضية في الحرب ، فيكون العالم المصطنع هو المعادل الموضوعي لعالم الحرب والفوضى التي يعيشونها، وهو الواقع الذي يتجاهله تاريخ السلطة المعبَّأ بقصص وهميَّة عن رغبة المواطن العراقي في القتال دفاعاً عن وطنه .

ثمَّ ينتقل علي بدر إلى نقد المثقف العراقي المتأثر بالثقافة الغربية ، فيتحدَّث الرَّاوي عن ثقافة عيسى الشاعر، يقول : ((**لحظات يشرد تفكيره بعيداً ... ويذهب إلى التفكير بسيجارته ... السيجارة التي تربطه مظهرياً ... على الأقل بكبار الشعراء الذين قرأهم ورأى صورهم ... صورة آندريه بروتون مثلاً صورة أُعجب بها عيسى كثيراً ، آندريه بروتون جالس في مقهى من مقاهي باريس ، يرتدي بذلة أنيقة ... وسيجارته بيده ، يرفعها عالياً بينما الدخان الأبيض يتصاعد ببطء في الصورة الممحوَّة**))[٢٣٤] فيحاول الروائي عبر هذه الوثيقة التاريخية / الصورة ، رصد وتقديم صورة عن شريحة كبيرة جداً من المثقَّفين التغريبيين بشدة ، الذين يعشقون الرؤى الغربية للأشياء ويحاولون تقليدها واستنساخها بكل تفاصيلها ، بل و يتعدَّى التقليد إلى التأثُّر بالشخصيات الغربية في سلوكياتها ونمط حياتها .

كما أشار علي بدر إلى نظرة المثقف العراقي للسلطة الحاكمة ، فيتحدَّث الرَّاوي عن أمنيات عيسى صديقه ، يقول : ((**آخ لو كانت لي طاقة سحريَّة ، آه لو كان عندي بساط الريح لرحلت اليوم إلى لندن، إلى موسكو أو باريس ... سرعان ما هَزَأ به منير ، قال له أنت تفكِّر بأحلام غربية بعقل شرقي ذلك إنَّك تريد أن تعيش أحلامك عن طريق قوَّة غيبية أو سحرية ؟ فأجابه عيسى ماذا بيده ليعمل ، إنَّه عاجز ، لا يُمكنه إن يُعيد الخلق ليولد في مكان آخر ، لا يمكنه إن يطير للمكان الآخر بسبب هذا ... وأشار إلى صورة صدام المُعلَّقة على جدار المقهى ... إنَّه لا يتركني ..**))[٢٣٥] يستعمل هنا هذه الوثيقة التاريخية/ الصورة ، رمزاً لمرحلة زمنية قُمِعَتْ فيها الثقافة العراقية ، فالدكتاتورية تمنعنا أن نختار مَنْ نكون بحريَّة ، أو كيف نكون أو أين نكون ، فالدكتاتورية تتدخل حتى في خياراتنا الوجودية إنَّه نقد للدكتاتورية التي تحول بين المثقف وحريَّته المكانية على الأقل .

---

[٢٣٣] **أساتذة الوهم : ٥٩ .**

[٢٣٤] **نفسه : ١٤٨ .**

[٢٣٥] **أساتذة الوهم : ٢٣٩ .**

الصُحف والمقالات والمَجلّات

تصنَّف الصحف والمجلات من ضمن مصادر البحث التاريخي المهمَّة ، لأنَّ البحث عن بعض الظواهر والأحداث التاريخية يدفع باحث التاريخ إلى البحث في الصحف والمجلاَّت الصادرة في المرحلة التاريخية للحدث المطلوب ، فإنَّ مثل هذه الوثائق تكشف عن ماهيَّة ومدى اهتمام تلك المجتمعات بأحداث معينة والتعرُّف على وجهات النظر الأخرى لهذه الأحداث خصوصاً إذا كانت صحف ومجلاَّت حُرَّة أو غير خاضعة لرقابة السلطات ، ونجد الروائي علي بدر استعمل مثل هذه الوثائق في نصوصه ضمن إطار عام يتمثَّل في البحث عن نسق المشهد الثقافي للمرحلة التاريخية التي يشير لها زمن النص الروائي ، ويندرج ضمن هذا الإطار أساليب أخرى في استعمال الوثيقة كما سيأتي لاحقاً ، وقد وظَّف علي بدر الصحف والمجلاَّت في كل من رواية ؛ (الوليمة العارية) و(مصابيح أورشليم) و (الركض وراء الذئاب) و(حارس التبغ) و (أساتذة الوهم) .

١. رواية الوليمة العارية :

يصنع الروائي ومن الصفحات الأولى للرواية ، شخصيتين محوريتين – فضلاً عن شخصية الضابط محمود في الجيش العثماني – وهما ؛ شخصية منيب أفندي ، وشخصيَّة الشيخ أمين ، إذ تُمثِّل ثقافة كل منهما الطرف النقيض للأخرى ، ممَّا يعكس طرفي النقيض في الثقافة العراقية ككل، يقول : **((كان منيب افندي يخجل لأنَّ الأوربيين ينظرون إلى هذه القذارة التي تكفَّلت الكلاب بها ، إلى المنازل التي تكاد أن تنهار لِقِدَمِهَا ، فيرفع ياقته المُنشَّاة إلى الأعلى بصورة مشمئزة ، يُعدِّل ربطة عنقه السوداء، ويثبِّت نظّارته الذهبية فوق أنفهِ الطويل ، ويقرأ في صحيفة حريَّت أفكار مقالة عبد الحق حامت ، ويتكلم بصوت مسموع مع نفسه : " لا حياة لنا إلاَّ مع اوربا "))**[٢٣٦] فيوظِّف الروائي عن لسان الرَّاوي هذه الصحيفة وثيقةً تاريخيةً تشير إلى فكر ثقافي معين ، محاولاً منها الكشف عن أبرز تيارين ثقافيين برزا في لحظات التأسيس الأُولى للثقافة العراقية في بدايات القرن العشرين ، وقد انقسمتْ الإنتلجنسيا العراقية بينهما ، فتيار يُروِّج للفكر الأوربي ، الذي يعتبر أنَّ تقدُّم البلاد رهين باستنساخ التجربة الأوربية ثقافياً واجتماعياً وسياسياً ، وتيار آخر يطالب بالعودة إلى السَّلف والتمسُّك بالأفكار التقليدية للدين ، غالباً ما يتكوَّن هذا التيار من رجال الدين أو المُتأثِّرين بهم . ممَّا حدا إلى وجود نوع من القلق في الساحة الثقافية متمثِّلاً بالسرِّية التي أحاطت حركة المثقَّفين ، فيقول الرَّاوي عن (محمود) الضابط في الجيش العثماني حين دخل إلى دُكَّان سليمان أفندي الآلوسي الورَّاق : **((يُقلِّب الكتب المرميَّة يميناً وشمالاً ، يُقلِّب المجلاَّت التركيَّة والمصرية مثل الهلال والمقتطف والجامعة التي يقرأها سرَّاً كلُّ الأفندية في ذلك الوقت ويُحرِّمَها كل الشيوخ والملالي والسادة وعلماء الدين لأنَّها تريد التشبُّه بالكفار ، ومن تشبَّه بكافر فقد كفر ، كما صاح المؤذِّن في جامع سراج الدين))**[٢٣٧] فقد وظَّفَ علي بدر عبر إشارات الرَّاوي ، هذه المجلَّات (الهلال، المقتطف ، الجامعة) وثائقاً تاريخيةً تكشف حال الحِراك الثقافي في بداية عصر التنوير العربي ، وعن الصراع الذي أخذ يتبلور في الساحة الفكرية ، التي شهدت وفود قادم جديد هو الفكر الثقافي الأوربي – متمثِّلاً بهذه المجلات – إذ اصطدم بحاجز الفكر الديني الذي يرفض كل جديد ويشهر سيف التحريم أمام كل فكر وافد بحجة الخشية على الدين وحماية المقدَّسات وغيرها .

وطالما يضع الروائي علي بدر سياسات السلطة بتنوّعها على طاولة التشريح ، فجعل من الرَّاوي يتحدَّث عن التغيُّر الذي طرأ على شخصية الضابط (محمود) ، يقول : **((وأخذ محمود بك هو أيضاً في**

---

[٢٣٦] **الوليمة العارية : ١٢ .**

[٢٣٧] **الوليمة العارية : ٣٩ .**

الأيام الأولى يجالس الأفندية ويهاجم مثلهم الحاكم المستبد والظلم ، والتسلُّط ، والتحكُّم ، وأخذ مثلهم يُطالب بشرع مصون ، وحكومات عادلة ، ومُقيَّدة ، ومشروطة ، وقد قرأ محمود بك ذلك اليوم مقالة في صحيفة خردلة العلوم تقول فيها بأنَّهم – أي السلطة – لن يتحاملوا على أحد سواء أكان وثنيَّاً ، أم ماديَّاً ، أم لا أدريَّاً ، أو إلاهيَّاً، ولن ينعتوا أحداً كافراً ، ولا زنديقاً ، ولا منافقاً ، لأنَّ ذلك منافياً لروح الآداب الصحيحة ، وإنَّ في العلم العصري جميع البشر أخوة ، فإذا كان جميع البشر أخوة فكيف فعلوا ذلك بالأرمن سأل ثابت بك السويدي ؟))[٢٣٨] فعبر هذه المقالة المنشورة في صحيفة رسمية تُمثِّل وثيقة سلطة ، يحاول علي بدر إلقاء الضوء على إشكاليَّة هامَّة تنتاب أداء السلطة المستبدَّة ألا وهي التناقض بين الشعارات وبين التطبيق الفعلي على أرض الواقع ، فبينما تدَّعي أنَّها سلطة حرَّة ، فإنَّ أحداث الواقع من جانب آخر تترجم ما هو مغاير من قمع وقتل ، فكانت حادثة الأرمن – التي تساءل عنها ثابت بك السويدي – هي نقض للمقولات الرسمية للسلطة حيث يظهر أسلوب الميتاقص التاريخي الذي يستخدمه علي بدر في البحث فيما وراء التاريخ الرسمي ، فأذا كان التاريخ الرسمي للدولة العثمانية يتحدث عن رعاياه الأرمن بوصفهم خونة خلال حرب العثمانيين، ممَّا دفع الدولة العثمانية إلى تهجير الأرمن إلى أراضي سوريا والعراق، فإنَّ الروائي علي بدر يبحث في تاريخ الوحشية التي سجلتها الدولة العثمانية في سجل الجرائم الإنسانية بحق هؤلاء الناس بوصفهم خونة وكفار ، فيتحدَّث الرَّاوي عمَّا يتذكَّره محمود بك عن هذه المجزرة ، يقول : **((تذكر محمود بك خيول الدَرَك البيض التي دخلت إلى محلَّات الأرمن في ارضروم ، وفي وان، وفي تفليس ، وفي أدنة ... تقدَّم كبير الططر ... ثمَّ أخذ يقرأ الأمر الذي وقَّعهُ طلعت باشا بترحيل نساء واطفال الأرمن إلى العراق والشام ... هجم الدرك على المنازل بعنف ، كسَّروا الأبواب ، وحطَّموا الأثاث وأخرجوهم بقوَّة من منازلهم ، ثم ساقوهم بصفوف طويلة في طرق مجهولة ... كان قرباغي يُمسك بيده السوط الطويل الذي يسوط به نساء وأطفال الأرمن وهم يسيرون ... بينما كانت جثث النساء والأطفال والشيوخ مكدَّسة على جانبي الطريق ... أطفال يتساقطون من الجوع ... فلا شيء غير صوت السوط الذي يسلخ الجلود ... وكانت فرصة للشذاذ والأداب سِزيَّة والشلايتية والشقاوات ... ينهبون النساء ويغتصبونهن ويسرقون الاطفال))**[٢٣٩] فيضع أمامنا علي بدر تاريخ آخر ينقض مقولات السلطة الرسمية التي يفرضها إعلامها الرسمي كما ورد أعلاه في صحيفة (خردلة العلوم) .

ولم يغفل علي بدر موضوعة الطائفية ، من حديث الرَّاوي عن (محمود بك) الذي صدَّق ما أُشيعَ – ذلك الوقت – عن النصارى بإنَّ لهم ذيولاً ، يقول : **((كاد محمود بك أن يُصدِّق ذلك ، مثلما كان الشيعي يُصدِّق بإنَّ لكلِّ سُنِّي ذيلاً صغيراً أعلى مؤخِّرتهِ يُميِّزُه الله به يوم القيامة عن الشيعي الذي خلقه على أحسن تقويم ، وهذا ما جعل عبد الحسين الأرزي يكتب في صحيفة الإقبال إنَّ على الأمَّة بكلِّ طوائفها أن تكفَّ كل طائفة عن اتهام الطائفة الأخرى بإنَّ لها ذنب))**[٢٤٠] فمن المقال المنشور في هذه الصحيفة الذي مَثَّلَ لسان حال مثقفي تلك المرحلة ، يرصد علي بدر إشكالية تاريخية ليست جديدة على المجتمع العراقي بل أراد التركيز على قِدَمِها ، لكنَّها مُتجدِّدة مع كل مرحلة تتعالى فيها حدَّة الصراع الطائفي ، وينشأ خطاب فكري قائم على تكفير الآخر ، وهذا الحال غالباً ما يكون نتاج سلطة دكتاتورية طائفيَّة مُستبدَّة ، تعتمد الخطاب الطائفي بطريقة مفضوحة ، فمن الطبيعي أن تأثيرات خطاب السلطة ينعكس على المكوِّنات الاجتماعية ، وتقسم المجتمع العراقي على اعتبار أنَّ للسلطة تأثيراتها الهامَّة على المجتمع ، عبر وسائل مباشرة وغير مباشرة تتوفَّر عليها آليات ممارستها لسلطتها تجاه المجتمع

ومن ثمَّ يتحدث علي بدر عن مثقَّف تلك المرحلة ، فيقول الرَّاوي : **((وقد أدرك محمود بك شيئاً فشيئاً أن الأفندية يقولون شيئاً في القهوخانات ويقولون شيئاً آخر في الصحيفة ، وقد قرأ تلك الأيام عشرات المقالات التي كتبها الأفندية في الصحف الرسمية التي تصدرها الدولة والتي تشرف عليها الحكومة مختلفة عن الأشياء التي يسمعها في القهوخانات والخانات والبازارات ، لقد قرأ مقالة لداود صليوة في الجرنال يقول فيها ان البغداديين مسرورون**

---

[٢٣٨] **نفسه : ١٢٤ – ١٢٥ .**

[٢٣٩] **نفسه : ١١٧ – ١١٨ – ١١٩ .**

[٢٤٠] **الوليمة العارية: ١٣٣.**

بالسفربرلك ، وإنَّهم فرحون ... ومحتفلون ، وإنَّهم شبعانون وقانعون وراضون))[٢٤١] فعبر استعمال الروائي لمقالة داوود صليوة وثيقةً تاريخيةً يكتبها المثقف كي تُمثِّل وتَمتَثِل لمقولات السلطة ، بعد كشفه عن معاناة الشعب من السفربرلك ، فهو يضعنا أمام جدليَّة المثقف والسلطة والحقيقة ، وقدرة المثقف إذا تحوَّل إلى واجهة للسلطة على كتابة حقائق تاريخية مزيَّفة ، وإذا قُدِّر لهذه السلطة أن تتمكَّن من دعمها - عبر آلياتها المُنبثَّة في ثنايا المجتمع - فتتحوَّل هذه الحقائق المزيَّفة إلى حقائق تاريخية يقينية الحصول ، هنا يضعنا الروائي كذلك أمام جدليَّة إنتاج الحقيقة ، والتي تمرُّ عبر المثقف السلطوي مُنتِجاً ، وعبر السلطة بآليَّاتها داعماً ، فتتحوَّل الكثير من مقولات السلطة إلى حقائق تاريخية لا لكونها حقائق بالفعل بل لكونها منتج سلطوي استطاعت السلطة بآلياتها المتعددة تحويلها إلى يقين إذ (يستطيع فوكو ربط الممارسات المعرفيَّة وما يتمخَّض عنها من علوم نفسية واجتماعية واقتصادية وغيرها بالتقنيات والتنظيمات التي تبتكرها السلطة لإخضاع الأفراد وتطويعهم)[٢٤٢]. وقد أراد علي بدر أن يُركِّز على حال المثقَّف – المنافق المُتلوِّن – وهي ذاتها قضيَّة المثقَّف السلطوي ، فيتحدَّث الرَّاوي عما اكتشفه محمود بك حين حُكِمَ عليه بالإعدام بعد دخول الإنكليز ، يقول : **((أكَلَ محمود بك هذا الطعام الشهيّ والنظيف وشرب الليمونادة وتمنَّى أن يعود للحياة بعد مائة عام ويرى بغداد وقد أصبحت مثل لوندرة أو مثل باريز كما تخيَّلها الافندية في زمانه ، وحين قلب الصحف وجدها ذاتها كما كانت ايام الدولة العثمانية مع تغيُّرات عديدة مثلاً : صحيفة صدى الإسلام التي كان يُصدرها العثمانيون أصبحت صدى بابل التي يُصدرها الإنكليز وأصبح الزهاوي وداوود صليوة وأكثر الذين كانوا يكتبون عن انتصارات الجيش العثماني على أوربا الكافرة ، يتكلَّمون اليوم عن اوربا العظيمة والمتطورة ، وانتصاراتها على الدولة الاستبدادية والظالمة))**[٢٤٣] فأراد الروائي أن تكون هذه الصحيفة التي تحوَّل إسمها من (صدى الإسلام) إلى (صدى بابل) هي الوثيقة التاريخية التي تشهد على مثقَّف السلطة الذي يُبدِّل أفكاره كما يبدِّل ثيابه ويضع قلمه رهن إشارة السلطة بتنوِّعها .

٢. رواية مصابيح اروشليم :

أراد علي بدر الحديث عن نموذج المثقَّف العراقي في مرحلة الدخول الأميركي ذي الوجهين ؛ الوجه الأوَّل : بوصفه مُحتَل ، والوجه الثاني : بوصفه مُحرِّر ، عبر حديث الرَّاوي عن شخصية (علاء خليل) المثقف العراقي الذي عانى ويلات الحروب ، وهي الشخصية التي تقف بالضد من شخصية أيمن مقدسي الفلسطيني الأصل – عراقي المولد والنشأة ، المُتأثِّر بأفكار أُستاذه في الجامعة (إدوارد سعيد) أي في الوقت الذي كان فيه علاء خليل جندي في جبهة الحرب ضد إيران ، كان مقدسي يدرس في أميركا عبر بعثة على حساب الحكومة العراقية ، يقول الرَّاوي : **((كنت جالساً في مقهى الجماهير ... دخل علاء خليل ... كان يحمل فايلاً فيه أوراق وكتب يُخفيها بصورة تامة ... جلس بعصبيَّة إلى جانبي ... وأخذ يُدخِّن بعنف – ما بك قلت له – قرأت ما كتبه ادوارد سعيد عن كنعان مكية – قلت له : حدثني أيمن عن المقالة ولكني لم اقرأها ، هنا استشاط غضباً ، عليك ان تقرأها قبل ان تسمع عنها من أيمن مقدسي الذي يُحرِّف كل شيء لصالح إدوارد سعيد ... ناولني الاوراق واخذت اقرأ بها ... قال لي : ... هذا أيمن مقدسي ممكن أن يوشي بي إلى الحكومة ، ويقول عني إنِّي مع كنعان مكِّية ... قلت له : هل أنت مجنون ... طوال صداقتكما وأنتما تختلفان ... كل واحد منهما كان يُخطِّط في طريق مختلف عن الآخر ... كل منهما يفكِّر بطريقة تختلف كُلِّياً عن نمط تفكير الآخر))**[٢٤٤] يحاول علي بدر من هذه الوثيقة / المقالة – التي تكشف رؤيتين متباينتين حول الوضع السياسي الذي إنشطر بينها المثقفين ، أحداهما مُتمثِّلة بفكر إدوارد سعيد الرافض للتدخُّل الأميركي العسكري ،

---

(٢٤١) **نفسه : ٢١٥ .**

(٢٤٢) **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو / د.محمد علي الكردي ، دار المعرفة الجامعية– الأسكندرية (د.ط):١١.**

(٢٤٣) **الوليمة العارية : ٢٦٠ .**

(٢٤٤) **مصابيح أورشليم : ٥٧ – ٥٨ .**

والأخرى متمثِّلة بآراء كنعان مكية المرحبة بالدخول الأميركي – أن يُدعِّم تاريخ تلك المرحلة التي شهدت الاختلال الفكري ، وفقدان التوازن لدى المثقف العراقي متمثِّلاً بشخصية علاء خليل الذي عاش معاناة سياسة السلطة الدكتاتورية ، رازحاً تحت نير حروبها ، مما جعله غير قادر على التمييز أو الوقوف على أرض صلبة إزاء هذه الظروف ، فهو بين أن يرى في أميركا قوى محتلة ، وبين الظروف العصيبة التي خلَّفتها السلطة الحاكمة لتي تدفعه إلى قبول الوجود الغربي ، فأخذ ينظر إلى فكر وتحليلات بعض المثقفين وتحديداً إدوارد سعيد بأنَّها تَرَف المُفَكِّر الذي يعيش بعيداً عن أرض الأحداث وقد يعكسها شخصية صديقه أيمن مقدسي العراقي من أصل فلسطيني الذي يَنْعُم بالبِعثات الدراسيَّة التي يُحْرَم هو منها ، ويخوض مُرغَماً حروباً لا يرى فيها جدوى .

كذلك يحاول علي بدر الخوض في أعماق نفس الفلسطيني المطرود من بلدهِ ، فيوظِّف صحيفة (يدعوت أحرنوت) الإسرائيلية ، وثيقةً تاريخيةً تحتوي على لقاء صحفي مع إدوارد سعيد ، وكان الحوار معه كالآتي : ((**- انا آخر اليهود التائهين ... آخر اليهود التائهين ... قال ادوارد سعيد لمراسل صحيفة يدعوت احرنوت – أنا آخر اليهود التائهين ... آخر اتباع أدورنو ... لم يعد عاموس عوز يهودياً تائهاً ... لم يعد إبراهيم بن يهوشوا يهودياً تائهاً ... لم يمت يهودا عميخاي يهودياً تائهاً ... لم يمت يوسف عجنون يهودياً تائهاً**))[٢٤٥] يمكن أن نقول أنَّ علي بدر وضع هاجس نفسي لإدوارد سعيد ، الذي تَمثَّل بلقاء صحفي في صحيفة يدعوت أحرنوت ، وسيلةً لنقد الفكر الكولينالي وأثر ممارساته في تغريب المواطن الأصلي ، وتوطين الآخر المُسْتَعْمِر، ممَّا يؤدي بالمنفي إلى صدع في الهُويَّة، وشرخ في مفهوم الوطن وهو ما يؤشِّر إلى عمق حالة الاقتلاع الثقافي التي يتحدَّث عنها سعيد إذ (يشير التطبيع القسري إلى تعرُّض ثقافة ما أو جماعة ما إلى عمليَّة غزو تقوم بها جماعة أو ثقافة أُخرى ويتشاكل الإستلاب الذي يفرضه هذا التطبيع مع ظواهر الإقتلاع الثقافي : وهي حالة يجد فيها الفرد نفسه أو الجماعة داخل غمار حياة أخرى أو ثقافة أخرى تختلف عن ثقافته الأصلية، ومن هنا يُنظر إلى ذلك الإنسان بوصفه مهاجرًا ثقافياً migrant-culturel)[٢٤٦] .

بعدها يحاول علي بدر التركيز – عبر توظيفه للمقالات المنشورة في الصحف الإسرائيلية وثائقاً تاريخيةً – على العامل النفسي الذي يُحرِّك اليهود في كل ما يفعلون إزاء الفلسطينيين من إقصاء ، وقتل وأعمال عنف ، يقول الرَّاوي : ((**كنت أبحث عن المقالة التي كتبها خوسيه ساراماغو عند زيارته لفلسطين ، قال فيها إنَّه كان أثناء تجواله بين المدن الفلسطينية يشمُّ رائحة الغاز ، في إشارة إلى أفران الغاز النازيَّة التي أُحرِقَ فيها اليهود في أثناء الحرب العالمية الثانية ، والإشارة إلى أفران الغاز أو المحرقة هي الكلمة الحقيقية التي يمكن وصف الحالة التي يعيش فيها الفلسطينيون**))[٢٤٧] فهو يريد أن اليهود وبوازع نفسي لا شعوري يفعلون مختلف أعمال العنف مع الفلسطينيين نتيجة ما فعله بهم النازيون سابقاً ، وكأنَّهم يطلبون ثأراً من الإنسانية بصورة عامة ، أو إنَّهم مدفوعون بمشاعر النبذ التي انغرست بداخلهم ، وليس بدافع الأرض والحق وما إلى لذلك.

٣. رواية الركض وراء الذئاب :

أمَّا في هذه الرواية ، فيوظِّف علي بدر مقالة منشورة في مجلَّة الطريق اللبنانية وثيقةً تاريخيةً يحاول منها نقد شخصيَّات الحركات التحرُّرية ذات الطابع الآيديولوجي (الشيوعيين) ، وذلك من

---

[٢٤٥] **مصابيح اورشليم : ١٠٠ – ١٠١ .**

[٢٤٦] **الهوية / أليكس ميتشيلي ، تر: د. علي وطفة ، دار النشر الفرنسية – دمشق (ط١) ١٩٩٣ : ١٥٦ .**

[٢٤٧] **مصابيح أورشليم : ٣١٠ .**

حديث الرَّاوي – المُكلَّف من قِبَل وكالة إعلاميَّة أميركية بعمل تقرير عن الشيوعيين الذين ذهبوا للقتال في أثيوبيا – عن شخصية (ميسون عبد الله) الشيوعية ، يقول : ((**لم تتحوَّل ميسون عبد الله المرأة إلى ميسون عبد الله الظاهرة إلَّا بعد صدور مقالة جبر سالم " خبر عن الثورة البعيدة " في العام ١٩٨١ في مجلَّة الطريق اللبنانية ... وكتبت العديد من المقالات حول هذه المرأة – الظاهرة - بين المدافعين عنها والمتهجِّمين عليها ... لقد برزت ... كرمز للنسويّات الثوريات واللواتي يطالبن بحُريَّة أكبر للمرأة ... تحوَّلت ميسون عبد الله إلى ظاهرة حقيقية في الإعلام اليساري ... في المقابلة التي أجراها معها جبر سالم هنالك جرأة حقيقية ولاسيَّما في حديثها عن اغتصابها في السجن . وقد سردتْ تفاصيل هذا الاغتصاب من كونها برنامجاً سياسياً محدَّداً للبعثيين بالضد من الشيوعيين وهو عرض فج ومباشر لاستخدام السلطة ، بعين الحاكم ويُنَظِّم قوانين لعبتَه السياسية حيث تَسمح له بممارستهِ سلطة دون أي قيد**))[٢٤٨] يمكن القول أنَّ من هذه المقالة يرصد الروائي الأساليب اللإنسانية التي تستخدمها السلطة الدكتاتورية تجاه معارضيها في بلد مثل العراق لديه تقاليد اجتماعية ودينية صارمة فيما يتعلَّق بالتجاوز على المرأة ، إلَّا إنَّ ممارسات السلطة الدكتاتورية المستبدة في سجونها تعتدي على كرامة المرأة بغية كسر إرادتها الثورية ، إلَّا إنَّ الروائي علي بدر لا يستطيع أن يضمن لنا حياديَّته إلى النهاية ، ولربَّما إيمانه العميق بأفكار موت الآيديولوجيا أحد أبرز مفاهيم ما بعد الحداثة تجعله يكشف الهدف الحقيقي من توظيف هذه الوثيقة في النص وهو نقده بطرف خفيّ كل ما هو آيديولوجي، لذا فهو لم يكتف بالنظر إلى الجانب الإنساني في القضيَّة ، بل يحاول بطريقة غير مباشرة نقد الطريقة التي عارضت بها الضحية ما تعرَّضت له من اعتداء وامتهان ، وبذا نستطيع أن نستشف أنَّ رفض الكاتب للآيديولوجيا أو نظريات ما بعد الحداثة المتبناة من قِبل الروائي قد أخذت بحياديته قليلاً عن معاناة إنسانية واضحة .

٤. رواية حارس التبغ :

يوظِّف علي بدر في هذا النص الصحف وثائقاً تاريخيةً يكشف عبرها أثر الهُويَّة على شخصية الفرد ، يقول الرَّاوي : ((**ومن اللافت في تلك المرحلة وهو ما وجدته منشوراً في صحف ذلك الوقت في بغداد ، الأول هو خبر منشور في صحيفة الجمهورية في العام ١٩٦٠ يذكر فيه ان الموسيقار حيدر سلمان سافر إلى موسكو عاماً واحداً للدراسة في كونسرفتوار موسكو على القيادة والتأليف الموسيقي ، والخبر الآخر وهو منشور في صحيفة صوت الأحرار في العام ١٩٦١ يذكر ان الموسيقار اليساري ... حاز على جائزة ملكة بلجيكا في العزف على الفيولون ... وهذا يدلل ... ان حيدر سلمان عاش هذا الزمن بحياة جديدة**))[٢٤٩] يستضيء الروائي بأخبار الصحف العراقية التي نشرت أخبار الموسيقار في تلك الفترة ليُظهر مدى التحوُّل الذي حدث في شخصيَّة الموسيقار مع تحوُّل هُويَّتِهِ ، أي إنَّه يتأثَّر بالهوية التي يتبناها فتظهر تأثيرات الهُويَّة على شخصيَّة الفرد واضحة عبر التحوُّلات التي طرأت على سلوكهِ ونتاجاته الفنيَّة ، ونجد في ذلك خضوع الروائي لسلطة تعدُّد الهُويَّة ومدى تأثيرها على شخصيَّة الفرد رغم كونها زيف وصناعة ، إذ إنَّ الهوية لها تأثيراتها الضاغطة والقادرة على إنتاج مايسميه آندرسون (الجماعات المُتخيَّلة) والأمر الأهم في هذه الجماعات (أنَّ تعريفها التاريخي يتمثَّل في أنَّ الإنسان عضواً فيها وليس فرداً مستقلاً بقراراته الذاتية)[٢٥٠].

ومن ثمَّ يعود الروائي علي بدر في كلِّ مرَّةٍ منطلقاً من مفاهيم الفكر بعد الحداثي في نقد الآيديولوجيا ، وذلك عبر حديث الرَّاوي عن سفر الموسيقار (حيدر سلمان) الشيوعي – خلال مدة تواجده في موسكو – الى أميركا ، ومن ثَّم انبهاره بحضارتها ، وتألُّقها ، وتطورها العمراني والتقني ، يقول الرَّاوي : ((**كان وصوله الى نيويورك فرصه عظيمة ... المدينة الكبيرة ، بتمثال حريَّتها العالي ... وسكَنَهُ في حي هودسون حي الفنانين ، وكانت آدا تسير ... برفقته ... حيث شعرا للمرَّةِ الأولى بأنَّهما حُرَّان وطليقان ، إنَّها نيويورك**

---

[٢٤٨] **الركض وراء الذئاب : ٥٩ – ٦٠ .**

[٢٤٩] **حارس التبغ : ١٨٤ – ١٨٥ .**

[٢٥٠] **الجماعات المتخيلة/ بندكت أندرسون، تر: ثائر ديب ، شركة قدمس للنشر والتوزيع- بيروت (ط١) ٢٠٠٩: ٢٧ .**

... كان منبهراً جداً بما يؤلِّف هذه المدينة التي كانت تقع على الطرف النقيض تماماً من موسكو : ناطحات السحاب ، الشوارع الواسعة والمزدحمة ، الجسور المُعلَّقة ... وكانت المفاجأة هو ما كتبته النيويورك تايمز ذلك الوقت عن زيارته : ".. هذا الشيوعي لم يكن يخفي اعجابه العميق بأميركا .."))[٢٥١] من هذه الوثيقة/ الصحيفة يريد الروائي أن ينقض المقولات التي تتحدَّث عن عمق عداء الفكر الشيوعي لأميركا وسياسات الغرب ، فالموسيقار الشيوعي ما إن دخل نيويورك وشاهد معالم التطور والعمران والاستقرار حتى شعر بالحريَّة للمرَّةِ الأولى في حياته لكنها كانت في أحضان الرأسمالية ، ولم يشعر بهذه العدائية التي يقوم عليها الفكر الماركسي الشيوعي، فالروائي يريد أن يشير إلى إنَّ هذه الآيديولوجيات مهما جذبت من عقول الناس فأنَّ جذبها نابع من شعارات وهتافات نظرية بعيدة عن واقع تطبيقي ، وإنَّ هذه العدائية للرأسمالية الغربية ستتلاشى بمجرَّد مواجهة إنجازات وتطوُّر الأنظمة الرأسمالية ، وهذا ما لحظته الصحف الأميركية وأشارت له .

٥. رواية أساتذة الوهم :

طالما يوجِّه علي بدر نقده إلى سياسة السلطة الدكتاتورية ، ويحاول إدانتها بالوثائق التاريخية ، فيقول الرَّاوي – وهو واحد من مجموعة أصدقاء (شعراء) شاركوا في حرب الثمانينات ضد إيران ، والناجي الوحيد من هذه المجموعة – في حديثه عن صديقه (عيسى) الذي أُعدِمَ على يد النظام بتهمة التآمر على السلطة – تلفيقاً – وقد دار حديث في المدينة عن اختفاء جثَّتِهِ ، التي اتضح فيما بعد أنَّ شقيقته هي من قامت بنقل الجثة سراً ودفنها في حديقة منزلهم اعتزازاً بشقيقها : **((بقيت قصة عيسى مجهولة زمناً طويلاً ... إلَّا إنَّه لم يُكشف إلَّا في العام ١٩٩٢ ، بالمصادفة كنت قرأت في المجلة العراقية المحلية ألف باء ... خبر إلقاء السلطات العراقية القبض على امرأة بتهمة حيازتها لجثة شقيقها ... ألقت السلطات العراقية القبض على المدعوَّة سليمة اروبد بتهمة حيازتها لجثة شقيقها ، وهو المجرم عيسى اروبد الذي حُكِمَ بالإعدام في العام ١٩٨٧ حيث قامت المدعوة بنقل جثة شقيقها من المقبرة ودفنه في حديقة منزلها ... ولا زال البحث جارياً من قبل السلطات لمعرفة اسباب قيام المدعوة بهذا العمل ، والجهات التي وراءه))**[٢٥٢] فقد وظف الروائي علي بدر هذه المجلَّة وثيقةً تاريخيةً في النص ، تكشف أساليب السلطة التي أراد نقدها ، تلك الأساليب التي طالما تستخدمها السلطة الدكتاتورية مع الشعب ، ومنها توجيه التهم الباطلة للكثير من الأبرياء ، مثل تهمة الخيانة العظمى ، والمؤامرة الخارجية ، وتهديد الأمن الوطني التي لُفِّقَتْ لـ (عيسى) فكل هذه مقولات تستخدمها السلطة كمسوِّغ لقمع الحريَّات وإرهاب أفراد المجتمع ، فكان الرَّاوي هو الشاهد الحقيقي على براءة عيسى ، وكانت المجلة هي الوثيقة الناطقة بموت عيسى .

توطئة

إذا كانت التغييرات المهمة التي طرأت على المنهجية التاريخية بالتعاون مع كل ما كان مقصيَّاً أو مهمَّشاً أو مسكوتاً عنه بين مقولات التاريخ الرسمي قد حصلت بتأثير مدرسة الحوليات والتاريخ الجديد، فضلاً عن تأثيرات رؤى التيار الفكري بعد الحداثي على مجمل الفكر الإنساني والأدب تحديداً، فبعد أن كان نثر الحداثة يصبُّ اهتمامه على القضايا المعرفية ، ويهتم بمسائل الحقيقة والمعرفة ، فإنَّ نثر بعد الحداثة أصبح يهتمُّ بالقضايا الوجودية ويثير الشك لدى القارئ حولها ، فيتجاوز هذا الشك فاعليته الفنية نحو التعامل مع القضايا الثقافية والسياسية ، فكان نتيجة هذه التقنيات الأدبية إن تشكَّل بحسب هيتشيون " مابعد الرواية التاريخية " الذي يدور حول العلاقة بين الواقع والخيال والحقيقة ، ويثير تركيزه هذا على التاريخ (مشكلات تتعلَّق بإمكانية الوصول إلى ماضٍ " حقيقي " كوسيلة للحد

---

[٢٥١] **حارس التبغ : ٢١٣ – ٢١٤ .**

[٢٥٢] **أساتذة الوهم : ٢٧٧ – ٢٧٨ .**

من طبيعة الأفكار والمؤسسات الحالية)[٢٥٣]، فكان انشغال النص الروائي في البحث باليومي والحياتي والتفصيلي ، إنطلاقاً من الكتابات التي نادت بإعادة قراءة التاريخ الرسمي ، وتمحيص المُسلَّمات والمعلومات التاريخية التي ذكرت[٢٥٤]، وقد سارعت الرواية إلى التعامل مع الوثيقة التاريخية على وفق رؤية جديدة تتمثَّل باستدعائها للوثيقة ليس من باب الضرورات السردية أو لبناء المتن الحكائي فحسب، بل تطوَّرت وظيفة النص الروائي ليتحوَّل في ضوء العلاقة التبادلية بين الرواية والتاريخ وعلى أساس إشتراكهما بالطابع السردي ، ليتحوَّل إلى أداة لزعزعة اليقين الذي كاد أن يغطي الحدث التاريخي وصولاً إلى تماهي التاريخ مع الماضي بصورة مطلقة .

المُذكَرات الشخصيَّة

إذا كانت آليَّة عمل التاريخ الجديد قد تغيَّرت وأصبحت مغايرة لما سبق ، فإنَّ الوثائق التاريخية التي اعتمدها كما أشرنا في التوطئة تكون هي الأخرى مغايرة أيضاً ، ومن ثمَّ لن تكون المذكِّرات الشخصية إلَّا وثيقة من وثائق التاريخ الجديد بوصفه يُعنى بكلِّ ما كان لا يندرج ضمن اهتمام مؤرِّخ التاريخ التقليدي ، ونجد الروائي علي بدر قام بتوظيف مثل هذه الوثائق في رواية (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد) محاولاً عن طريقها الكشف عن جوانب أخرى أهملها التاريخ التقليدي .

١. رواية الجريمة الفن وقاموس بغداد :

في هذه الرواية التي تجري أحداثها خلال الحقبة التي حكمت بها الخلافة العباسية ، وركزَّ فيها علي بدر على أحوال حركات الإصلاح المناهضة للسلطة ، وكثيراً ما كان ذلك بالوثائق ، يتحدَّث الرَّاوي فيها عن مذكِّرات الخواجة (عماد الدين) مؤسِّس طائفة الخواجات المُعارِضة ، يقول: ((**كان الخواجة عماد الدين قد ألَّفَ .. كتاباً .. إسمه القانون في الطب ، وهو مذكِّرات شخصية ، سجَّلَ فيهِ آراءه الخاصة ... كما دوَّنَ فيه مقتطفات من كُتُب الطب التي قرأها من مؤلَّفات أبو قراط إلى كتب معاصريه ... حفظ لنا مادة بعض الكتب التي فقدتْ أصولها اليونانية .. هو موسوعة الخواجة ... جمع مادَّتها من مصادر متعدِّدة**))[٢٥٥] يمكننا هنا عد هذه الموسوعة - (قانون الطب) التي مثَّلت مذكِّرات الخواجة (عماد الدين) رئيس طائفة الإصلاح – وثيقة تاريخية تكشف عن نوع الثقافة الإصلاحية لمؤسس تلك الطائفة ، فهو ذو فكر ناشيء بتأثير وتداخل مع الفكر اليوناني وغيره ممَّا قرأه الخواجة من كتب أخرى ، ومن هنا أيضاً يمكن أن نشير إلى ما أراد الروائي التركيز عليه وهي أنَّ التيارات الإصلاحية التي تظهر بالضد من سياسة السلطة المؤمنة بالواحديَّة والرافضة للتنوُّع ، هي غالباً تيارات فكرية مُتشكِّلة من خليط من الثقافات الأخرى على العكس من أفكار السلطة النابعة من جمود عقلي أو منهج التفرُّد بالرأي الواحد والمركزية ، والروائي بذلك ينطلق من رؤى بعد الحداثة في رفضها للمعرفة الكلية - بوصفها إحدى مفاهيم الحداثة – التي تؤسس للسلطة ومن ثمَّ المركزية ، وذلك بعدّ أنَّ البنى التي تنظِّم التجارب السياسية أو غيرها ،

---

[٢٥٣] **مابعد الحداثة / سيمون مالباس ، تر: باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق (ط١) ٢٠١٢ : ٤٦ .**

[٢٥٤] **ينظر: مقارنات في السرد العربي / د.أسامة محمد البحيري : ٤١ .**

[٢٥٥] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٩٥ – ٩٦ .**

إنَّما قائمة على عمليات إقصاء وقمع ، والروائي هنا يستنطق المقصي والمقموع الذي بدوره (يوجِّه نقداً داخلياً لمنظومة القيم التي أنتجها الفكر المتمركز على ذاته ، لتقويضها)[٢٥٦].

الرسائل الشخصية

لا يمكن للمؤرِّخ أن لا يعدَّ الرسائل التي تخصُّ شخصيات تاريخية معروفة من ضمن قائمة الوثائق التاريخية المهمة في الكشف عن حقائق الأحداث ، لكن السؤال ، هل تحمل الرسائل الشخصية الأهمية نفسها بالنسبة لعمل المؤرِّخ ؟ هذا ما يمكن أن نعدَّهُ من ضمن التغيُّرات التي حدثت في آليَّات عمل المؤرِّخ ، والاتساع الذي شمل حقل الوثيقة التاريخية لدى مؤرخ التاريخ الجديد ، فأصبحت هذه الرسائل تبحث في التفاصيل ولا تهمل شيئاً منها . وقد وظَّف علي بدر الرسائل الشخصية على وفق مقتضيات السرد الروائي الذي يهتم بالتفاصيل التي تكشف عن جوانب أخرى ، أو تقوِّض سرديات الأحداث الكبرى التي تحدَّث عنها التاريخ ، ذلك بوصفها وثيقة تُعنى بكشف تفاصيل حياتية و إجتماعية ، ووجوه أخرى لثقافة معينة أراد من خلالها البحث في تاريخ المُهمَّش ونقض التاريخ الرسمي الذي لم يعبأ بمثل هذه التفصيلات ، وقد ورد هذا النوع من الوثائق في كل من رواية : (بابا سارتر) و (شتاء العائلة) و (الطريق إلى تل المطران) و (صخب ونساء وكاتب مغمور) و (حارس التبغ) و (أساتذة الوهم) .

١. رواية بابا سارتر :

لقد سبقت الإشارة إلى أنَّ هذه الرواية تتحدَّث عن جيل الستينيات في العراق من مثقفي الفلسفة الوجودية، وقد أراد الروائي نقض مسيرة هذا الجيل ، فسخِرَ من ثقافته الشفاهية في خلال وثيقة سابقة*، أمَّا في هذا النص فإنَّه يسخر من صفة أخرى لهذه الثقافة ، وذلك من خلال حديث الرَّاوي عن (نادية) الفتاة الوحيدة التي أحبَّها فيلسوف الصدريَّة حبَّاً حقيقياً ، ولكنَّه تركها بسبب سر أخبرته بهِ ، يقول : ((**قالت له : "سأكتب لك السبب في رسالة " في الواقع لم أستطع العثور على هذه الرسالة التي كتبتها نادية ... إلى عبد الرحمن فيلسوف الصدريَّة ... مع أن كل الوثائق تؤكد وجود هذه الرسالة ، وتؤكِّد إنَّها الرسالة التي أدَّتْ إلى قطيعة نهائيَّة بينهما ، فبعد أيام من تسلُّمه الرسالة وصرختهِ المُدوّية في حجرتهِ... أدَّت إلى صعود والده ووالدته والخدم إلى حجرتهِ وهو يقرأها ببكاء وانفعال شديد ... كان يلاحقها في أماكن متعددة خلال العشرين يوماً التي تلت هذه الحادثة، الحادثة التي سبقت سفره إلى باريس ، سفراً أستمرَّ حتى عودتهِ متزوِّجاً من إبنة خالة سارتر**))[٢٥٧] فمن هذه الوثيقة أيضاً يحاول علي بدر نقض تاريخ الثقافة الوجوديَّة في العراق ، بالإشارة إلى الصفة الأخرى لتلك الثقافة وهي السطحيَّة ، فهذه الرسالة التي سببَّت القطيعة النهائية بينه وبين من يُحب ذلك كونها أخبرت – أي نادية – حبيبها المثقَّف الفيلسوف بأنَّها غير باكر، وإنَّها كانت ضحيَّة خداع من شخص آخر سابقاً ، حتى انهار الفيلسوف الوجودي بكلِّ ما يؤمن بهِ ونسيَ ثقافته وإدعاءاته الفلسفيَّة ، وخضع للضوابط التقليدية المُتَّفَق عليها اجتماعياً ، فقد وظَّف علي بدر هذه الوثيقة لتكشف أنَّ ثقافة هذا الفيلسوف لم تُحررَّه من قيود المجتمع ، وفلسفته لم تؤهَّله لأن يكون صاحب رؤى ومفاهيم مُغايرة لمجتمعهِ ، فترك الفتاة – إبنة العائلة المعروفة بمكانتها الاجتماعيَّة والمادِّية المرموقة – رغم حبَّه لها ، وسافر إلى فرنسا وتزوَّج من فتاة فرنسيَّة تعمل خادمة ، رغم أنَّها بالتأكيد ما كانت لتختلف عمَّا كانت

---

[٢٥٦] **النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري : ٣٧٧ .**

[٢٥٧] **بابا سارتر : ٢٠٩ .**

* **الفصل الثاني .**

عليه حبيبته إنَّما فقط بدعوى إنَّها مواطنة سارتر أو ابنة خالتهِ كما يَدَّعي ، فنجد باروديا ساخرة أيضاً بأسلوب ما وراء القص التاريخي أي أنَّ الراوي لا يُعطي رأياً مُغايراً عن لسان أحد الأبطال ، إنَّما يسخر من الحدث بكشفه أمام القارئ .

٢- رواية شتاء العائلة :

في هذه الرواية يطرح علي بدر قضيَّة الطبقة الأرستقراطيَّة- التي أفلَ نجمها بعد انهيار الحكم الملكي في العراق – بوصفها تمثِّل صورة من صور المدنيَّة في المجتمع العراقي ، فيجعل من الرَّاوي يتحدَّث عن السيدة التي تنتمي إلى إحدى هذه العوائل خلال مرحلة ما بعد الحكم الملكي ، يقول: ((**لقد فرضت العمَّة على نفسها ، وهي تمضي أيام عزلتها ، نظاماً صارماً مُتقيِّدة أشد التقيُّد بالوقت ، لتضفي على وجودها المحطمَّ نوعاً من المعنى : "هرب الوقت ، ونبضات الأيام ، وسحر الفصول ، هو الذي يُضفي على حياتي التافهة نوعاً من المعنى" هكذا كتبتْ لأحدى صديقاتها التي تقطن لندن منذ عدَّة سنوات... سألت صديقتها أن تبعث لها بروايات حب قصيرة ... تخفِّف عنها ساعات النهار الثقيلة .. التي تمرُّ على وجودها قرب القبور... كتبتْ رسالة قصيرة أخرى تطلب ... أن تُرسِل إليها المزيد من هذا النوع ... ولاسيَّما روايات بربارا كارتلاند ... حيث تدور أحداثها حول حياة الطبقات النبيلة المُترفة**...))[٢٥٨] عن طريق توظيفه هاتين الرسالتين الشخصيَّتين في النص ، يبدو في النص الإشارة إلى الحركة البطيئة لاضمحلال طبقة من المجتمع ، ساهمت في تشكيل حقبة تاريخيَّة من تاريخ العراق وهي الطبقة الأرستقراطيَّة ، لذا يمكن أن ترقى مثل هذه الرسائل إلى مستوى الوثيقة التاريخيَّة ، ففي خلالها ينقل تفاصيل الحياة الجديدة التي اختارتها العمَّة ، تلك السيدة الأرستقراطيَّة التي كانت تعيش في البلد الذي لم يخلُ من ظلال واسعة للحياة المدنيَّة المُتمثِّلة بعوائلهم ، لكن بعد انحسار هذه الحياة أخذت السيدة تنسج عالماً يلائم حياتها السابقة لكنَّه عالم مُتخيَّل ، عالمٌ ينقل إليها الحياة المدنيَّة عبر الخيال، عبر السرد ، عبر المقروء أو إنَّها تحاول الاندماج في الخيال الذي يمثِّلُ نوعاً من تعجيل الوقت والتلاشي نحو أي عالم آخر غير عالمها الذي تعيشه الآن .

ويستمر علي بدر في الحديث عن تلك المدنية عن طريق توظيفه للرسائل شاهداً على نمط هذه الحياة ، وذلك في حديث الرَّاوي عن العمَّة بعد وفاة أخيها الذي كان يعيش في لندن ، يقول : ((**تلقَّتْ العمَّة خطاباً من ابنته ، خطاباً حزيناً يائساً تخبر الفتاة عمتها فيه ، أنَّ أمها الهولندية مُصرَّة على السفر والعيش في هولندا مع صديقها ... ولأنَّها لا ترغب في السفر إلى هولندا ... ولأنَّها لاتتحمَّل الحياة مع (زوج أم) ... فإنَّها ترغب بالعودة إلى منزل أبيها... (منزل العائلة)... كتبت لها العمَّة وهي تُغريها بعواطفٍ حارة صادقة ، أنَّها تودُّ استقبالها هنا ومن كل قلبها... " إذا كنتِ تظنِّينَ أنِّي بهذا أصنع معروفاً ، أو إحساناً فأنتِ مُخطئة ، لأنَّ المنزل الذي أقطنه منزلك مثلما هو منزلي ، ولك الحق ، كل الحق في العيش فيه أنَّى شئتِ"**))[٢٥٩] فيوظِّف علي بدر هذه الوثيقة لأنَّها تؤشِّر المآل الذي وصلَت إليهِ بقايا المدنيَّة في العراق ، بل المدنيَّة نفسها، نهايةً إلى حيث التشظِّي والانكسار ، حيث اتَّخذ هذا المجتمع مساراً آخرَ فلم يَبْقَ إلاَّ وَمَضَات تتمثَّل بشظايا اندمجتْ في المُجتمعات الغربيَّة واختفتْ كُليَّاً، أو بقايا دفنتَها أنظمة عسكريَّة متوالية وداستْ عليها بجزمة العسكر، وتكوَّنتْ مجتمعات أخرى بديلة اختفت منها ملامح المدنيَّة باختفاء تلك الفئة .

٣- رواية الطريق إلى تلِّ المُطران :

حاول علي بدر هنا التطرُّق إلى مسألة الغيبيَّات الدينيَّة - أو العقائد الوهميَّة التي تُنسب للدين - التي طالما تُسيطر على المُجتمعات ، فيجعل من الرَّاوي يتحدَّث عن رسالة أعطته إياها إمرأة – إلتقاها صدفة – كي تساعده في الحصول على عمل معلِّمَ أطفال في مدينة يسكنُها السريان في الموصل أسمُها تل مطران ، يقول : ((**وأخذت تُحرِّر رسالة بالسريانيَّة بخط ناعم أنيق ثم وضعتها في مظروف أبيض اللون ...**

---

[٢٥٨] **شتاء العائلة : ٢٩-٣٠ .**

[٢٥٩] **شتاء العائلة : ٣٣ .**

وكتبت على المظروف العنوان التالي : " شمال غرب الموصل / مدينة تل مطران / محطة ترام – موصل إستنبول القديمة / الأب عيسى اليسوعي"))[٢٦٠] إلاَّ إنَّه واجه صعوبة لدى دخوله المدينة تمثَّلت بِرَدَّةِ فِعْلِ غريبة من الأهالي تجاهه بوصفه غريباً، وذلك بسبب نبوءة يؤمن بها أهالي هذه المدينة عمَّا يحدث بعد دخول غريبٍ ما لمدينتهم وهو ما أفزعهم منه ، يقول : ((**أعطت الراهبة الطويلة الرسالة بعد أن قرأتها إلى القس الذي يقف خلفها ، حيث أخذ يقرأ بصوت عالي ... والجميع يتطلَّع نحوي بفضول وذعر بينما كنت أتصوَّر أنَّهم سيضحكون على أنفسهم ، فما الداعي إلى الفزع مادمتُ معلماً للأطفال في البيعة ولست فرانكشتاين؟! نظر القس نحوي ... وقال ... ستبيت الليلة عندي ومن ثمَّ نتَّفق حول مسألة الرابي في بيعتنا**))[٢٦١] فقد أراد من هذه المفارقة التي حدثت مع الرَّاوي الإشارة إلى أنَّ الكثير من جوانب الفكر الديني قائمة على غيبيات غير منطقيَّة وغير معقولة ، ويحاول نقد التعامل الاجتماعي الساذج مع بعض هذه التصوُّرات الخاطئة بشكل يحوِّلها إلى موجة اجتماعيَّة ، أو مَدعاة للتوظيف من بعض الجهات وخصوصاً مراكز السلطة وذلك باستعمال هذه الرمزيَّة التي تحملها تلك الأفكار لتدعيم مشروعيَّة هذه الجهات بوصفها غطاء تحتاجه تلك المراكز السلطويَّة ، لأنَّ السلطة عادة ما تصبح عمليَّة قيامها بوظائفها أسهل بوجود المشروعيَّة وخصوصاً المشروعية الرمزية التي تستعمل الرأسمال الرمزي الأهم لأي مجتمع وهو الدين لأن (السلطة الرمزية هي سلطة بناء الواقع وهي تسعى لإقامة نظام معرفي)[٢٦٢] وطالما حاولت السلطة السياسية استعمال تلك السلطة الرمزية لتدعيم خطابها الفكري .

٤- رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

في وثائق سبقت من هذه الرواية رصد علي بدر شخصيَّات كثرت مثيلاتها في مجتمع الحصار، فإنَّه الآن يرصد أيضاً مفاهيم تبلورت لدى أبناء هذا المجتمع حتى أصبحت حلماً لا يفارقهم ، عن طريق حديث الرَّاوي عن مجموعة من الوثائق ، وهي رسائل متبادلة بين صديق طفولته (عباس) وبين فتاة مغربيَّة جاءت إلى العراق في زيارة ، وتعرَّف عليها عباس عن طريق الصدفة وطلب من صديقهِ – الرَّاوي الذي يُتقن اللغة الفرنسيَّة – أن يساعده في ترجمة رسائل الفتاة المغربية وكتابة رسائل أخرى ردَّاً عليها ، حيث اتَّفقا على الزواج على أساس أن يلحق بها بعد أن تسافر إلى المغرب وتأخذ موافقة أهلها ، يقول الرَّاوي : ((**كنت أتصوَّر أنَّ الرسائل هي رسائل تجارية تخص عمله ... غير أنَّه فاجأني ... إنَّما تخصُّ زواجه ... فما أن وصلت عيشة ... إلى طنجة حتى كتبت له رسالة بالفرنسية ، تؤكِّد الاتفاق بينهما ... أمَّا لماذا كتبت رسالتها بالفرنسية ؟ ذلك لأنَّ الطنجاوية الجميلة تعرف التكلُّم بالعربية اللغة القوميَّة المجيدة إلَّا إنَّها لا تعرف القراءة والكتابة بها ... تحدَّث عباس لي عن أهميَّة هذا الموضوع نسبة له ، إنَّه صفقة حقيقية ... وقد حَقَدتُ عليه في سرِّي وحسَدتُهُ... وترجمتها له ... " أنا أفكر فيك ليلاً ونهاراً ... وأنا انتظرك هنا في طنجة ... سأعوِّضك كل مصاريف سفرك " لقد كنت أنظر نحوَهُ بحسد حقيقي هذا الذي سيتخلَّص كُلِّياً من هذا الجو الضاغط هنا في بغداد الحصار ومجتمع الكراهية والنهب والقسوة ... والجوع والسياسة والحروب**))[٢٦٣] من هذه الوثائق التي يشكِّل محتواها – أي الحصول على فرصة للهجرة - صفقة حقيقيَّة للعراقي في مرحلة الحصار، فالروائي يوجِّه نقداً لسياسة السلطة الدكتاتورية في التعامل مع الشعب ومن ثمَّ نقض جميع شعاراتها ومقولاتها حول (صمود) الشعب العراقي إزاء تلك الظروف المريرة التي عاشها ، فحين سلَّط الضوء على أخلاقيات المجتمع العراقي إبَّان تلك المرحلة وما نتجَ عنها من ظروف معيشيَّة سيئة للفرد العراقي ولَّدت لديه رغبة مُلحَّة على الهرب خارج البلد ، خارج أسوار الجوع والظلم وخيبات الأمل ، أيُّ مكان

---

[٢٦٠] **الطريق إلى تل المطران : ١٧ .**

[٢٦١] **نفسه : ٥٤ .**

[٢٦٢] **الرمز والسلطة / بيير بورديو ، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر – المغرب (ط٣) ٢٠٠٧ : ٤٩ .**

[٢٦٣] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٠٣-١٠٦ .**

خارجٍ هذه الأرض كان قد غدا له ذلك حلماً ورديَّاً قياساً بما كَشَفهُ الرَّاوي عن جزئيات حياتيَّة صعبة ، أراد بها نقض خطابات طالما ردَّدتها السلطة عن صبر الشعب العراقي و (التحدَّي) الذي يمارسه ذلك الشعب وإصراره على (العبور)، ويرافق هذه الظروف ولاؤهُ الدائم للسلطة والقائد ، في حين أنَّ الشاب العراقي يستجيب لمثل هذه الظروف ويعدَّها فرصة ذهبيَّة للخلاص ، يقول الراوي بعد كتابة رسالة ردَّاً على (عيشة) المغربية : ((**أكملتُ الرسالة... وكتبت العنوان الموجود على مظروف رسالتها... أسمها عيشة بنسعيد ، صندوق بريد ، ورمز بريدي ، طنجة ومن ثمَّ المملكة المغربية ، وكتبت من الجهة الأخرى عنوان عباس ... وهو عنوان محلَّه .. لتصليح الساعات .. في الكرادة الشرقية/ رخيتة- بغداد .. العراق**))[٢٦٤] كذلك فقد أراد الروائي الإشارة من خلال هذه الوثائق إلى مدى إسهام مثل هذه الظروف في خلخلة بنية شخصيَّة الفرد العراقي أو الشاب العراقي تحديداً ، سواء على الصعيد الأخلاقي ، يقول : ((**لماذا نريد ما يريده الآخرون ... أكتب رسالة لشخص سيعطيني أجوري ، بينما أنا أخطّطُ لاصطياد صديقتهِ وطنجتهِ معها ... كيف يمكنني أن أبرِّرُ كلَّ هذا .. كنت أقفز من فوق الموانـــع الأخلاقية** ..))[٢٦٥] أم على صعيد المستوى الفكري أيضاً ، فيحاول الروائي الإشارة إلى عبثيَّة عقول هؤلاء الشباب في تلك المرحلة ، الذين أعماهم سوء ظروفهم ، فدفعهم إلى التمسُّك بأيِّ فرصة من دون تفكير أو تدبير، سواء عن طريق اللجوء إلى المهربِّين وسيلةً لتخطِّي سياسة السلطة الدكتاتوريَّة بالتضييق على الشعب ، يقول : ((**ذهبت ... إلى مُهرِّب ... قد هرَّبَ الكثير من الأشخاص... إلى أوربا ، صحيح غرق منهم الكثيرون... ومات عدد أيضاً في الثلوج وهم يعبرون الجبال ، ولكن هناك من وصل**))[٢٦٦] أو من خلال أساليب المغامرة الحمقاء كأسلوب عباس حين باع محلَّه في الكرادة وقد سُرِقَ منه الثمن الذي كان ينوي السفر به – بسبب غباء صديقه الرَّاوي ومن ثمَّ انهيار علاقتهما – إلاَّ أنَّه عاد مرَّةً أخرى بعد أن تسلَّم رسالة من المغربيَّة على الرغم من أنَّها رسائل مكرَّرة بنفس العبارات وتثير الشُبهة والغرابة ، ألاَّ إنَّهم لم يفكروا بذلك ، يقول : ((**قال لي... بأن عيشة أرسلت له رسالة جديدة ... كانت الرسالة تُكرِّر مثل كل مرَّة اللازمة ذاتها ، وتكِّرر الحدث نفسه**))[٢٦٧] فحاول الروائي تسليط الضوء على مُفارقات غريبة عن طريق هذه الرسائل - حدثت مع هؤلاء الشباب تمثِّل نمطاً سائداً لما كان يحدث في المجتمع العراقي إبَّان مرحلة الحصار - لم تدعُهم للتفكير في الخشية من أن يكون الأمر خدعة ، إذ تحوَّل خطاب الرسائل إلى الرَّاوي بدلاً من (عباس) الذي كان في طريقه إلى المغرب ، بعد أن باعوا الاستديو أيضاً الذي ورثه الرَّاوي عن جدِّه كي يسافر بثمنه (عباس) أوَّلاً ، ومن ثمَّ يعثر لصديقه على زوجة مغربيَّة فيلتحق به الآخر، ويتخلَّصوا من جحيم العراق ! فيقول : ((**في يوم كنت وصلت الفندق متأخراً ... وجدت رسالة من عيشة، يا لفرحتي تلك اللحظة ... كنت أصعد دون أن أَمَلَّ النظر إلى شكل المظروف ... وللطابعين البريديين المختلفين أيضاً، الأوَّل يحمل صورة الملك الحسن الثاني ، والثاني صورة لطنجة البحرية ، سقطْتُ على السَّلم ... شممتُ رائحة المظروف ... وبدأت بقراءتها ... وكانت النتيجة معقَّدة جداً : " عباس لم يصل إلى طنجة لحدِّ الآن ... وأسأل الله أن لا يصل ، حين قرأت رسالتك عرفت بأنَّك أنت الذي كنتَ تكتب الرسائل لا عباس وأنَّ مَنْ وقعتُ في حبِّهِ أنا هو أنتَ "**))[٢٦٨] فيمكن أن نشخِّص هواجس وانفعالات هذه الشخصيَّة التي يكشفها الروائي بتوظيفه مثل هذا النوع من الرسائل ، الذي بدوره يكشف أثر منهج السلطة الدكتاتورية في رفضها للحياة والمُتمثِّل تحديداً في رفض التعدُّد والانفتاح على الأفراد ، فيؤشِّر الرَّاوي حالة أي مجتمع إنساني في ظلِّ الدكتاتوريَّة ؛ خراب للأوطان ، وخراب للأرواح ، وتوالد الخطوط الحمراء والحدود التي لا يمكن الاقتراب منها ، وتحوُّل أجهزة الدولة المدنية والعسكرية إلى نسق بوليسي همَّهُ وضع الحدود وحمايتها من الخرق ، وعلى أساس هذه الصورة القائمة لمجتمع الدكتاتوريَّة الظالمة ندرك أنَّ

---

[٢٦٤] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٣٦ .**

[٢٦٥] **نفسه : ١٣٢ .**

[٢٦٦] **نفسه : ١٨٧ .**

[٢٦٧] **نفسه : ١٨٨– ١٨٩ .**

[٢٦٨] **نفسه : ٢٠٢– ٢٠٣ .**

فقدان الهويَّة ، والانسلاخ عن الوطن ، وشحوب الحياة ، ونمطيَّة التفكير أو تنميطه بالقوة (حيث ينقاد السلطويون إلى إغراء تحويل الأغلبية إلى الإجماع التام ... بل يريدون أن يتحوَّل الأحرار والعقول النادرة المستقلة إلى أتباع ومدَّاحين دعماً لعقيدتهم الوحيدة المعترف بها) [٢٦٩] هي إفرازات طبيعيَّة لمرحلة غير طبيعيَّة ، لذا فهو حاول كشف تأثيرات تلك الظروف السياسيَّة – التي مرَّ بها البلد على الشاب العراقي ، حيث أفرزت علاقات اجتماعية قائمة على الخداع والأنانيَّة ، وأيضاً شخصيَّات قلقة عديمة الخبرة نتيجة انغلاق الشعب على نفسه ، وانقطاعهِ عن العالم المحيط، ممَّا أوجد شاباً غير مُتَّزِن ، يقتحم المواقف دون حساب وبأي وسيلة وإن كان فيها إذلال ، حيث كتب لها رسالة رداً على رسالة أخرى وصلته منها، يقول : ((**يا إلهي كيف أُفْهِمَها أنَّ خسارتي هي بقائي هنا ... وكتبتُ لها رسالة طويلة أيضاً ، توسَّلتُ إليها كثيراً ... لابدَّ أن تعرف أنَّ حياتي هي البؤس من دونها... وقلت لها بأنِّي مُتأثِّر بالثقافة المغاربية ... وقلتُ بأنِّي ضد تهميش المغاربة في الثقافة العربية ... فسألتُها بإسم العروبة التي تجمع المغرب بالمشرق أن تُشفِق على بائسي الحصار في العراق ، أليست الرابطة القوميَّة هي التي تجمعنا... تذكرّتُ ... ماذا لوكانت أمازيغيَّة ... فكتبتُ ... بأنني من أنصار الأخوَّة العربيَّة البربريَّة ، ومن مُحبيِّ التراث الأمازيغي ، لو كانت من أنصار الشيطان ... لناصرتها ... ماذا يصنع واحد مثلي عاش عصر القوميَّة العربيَّة بالحصار العربي ... وهو لم يصل يوماً سوريا ولا الأردن ولم يَرَ الكويت إلاَّ مع الجيش المُحتل .. ياإلهي الذي منحْتَنا القوميَّة العربيَّة ... نعمةً لا نقمة ... أَمَا من مخرج أبداً ... إخواننا يقولون لنا أصمدوا تحت الحصار.. جوعوا وتعرَّوا .. وتناطحوا بينكم من أجل حفنة طحين .. أو خبزة .. إلا تستحق الرابطة القوميَّة موتكم**))[٢٧٠] فيوظِّف الروائي علي بدر هذه الرسالة في نقض مقولات السلطة التي قامت على شعارات القوميَّة ، والوحدة ، والعروبة ، التي أدخلت البلاد في حرب الثماني سنوات ، رافعةً شُعار: حُرَّاسُ البوَّابة الشرقيَّة للأمَّة العربيَّة ، ثمَّ حاربت الغرب بشعارات القوميَّة والوحدة العربيَّة ، ومناهضة الإمبرياليَّة ، وما كان هذا الشعب إلاَّ أن يدفع فاتورة شعارات السلطة ذات المنحى القومي ؛ آلاماً ، وجوعاً ، ودماءً ، فضلاً عن أنَّ هذا النص ينقض خطاب النُّخبة العربيَّة ذات التوجُّه القومي من مثقَّفين وإعلاميين، وكُتَّاب ، وأُدباء في كلِّ العالم العربي، ممَّن ساندوا السلطة الدكتاتوريَّة في العراق ، المتمثلة بالرمز ، فسوَّغوا له حروبه الجنونيَّة واستلموا منه الهبات والأموال وما كان على الشعب إلاَّ الطَّاعة .

٧- رواية مصابيح أورشليم :

يوظِّف علي بدر بعض الرسائل وثائقاً ساعدت الرَّاوي في كتابة روايته عن (إدوارد سعيد) ، والتي أراد علي بدر عن طريقها الإشارة إلى بعض سياسات الغرب ، فيقول الرَّاوي في حديثه عن صديقته زينب نصري : ((**كتبت لي زينب نصري اليوم : إنَّ أبرز المصوّرين البريطانيين على الإطلاق في تلك الفترة هو فرنسيس فريث الذي قام بثلاث رحلات إلى مصر وسوريَّة خلال الأعوام (١٨٥٩-١٨٦٠) وأصدر مجموعة من الكتب المصورَّة عن رحلاته هذه لاقت رواجاً كبيراً لدى الجمهور الفيكتوري في بريطانيا، تضمنّت كتب فريث المصورة شرحاً مفصلاً للأماكن التي زارها، وكان النص الذي كتبه مشبعاً بالروح الاستعلائيَّة الشوفينيَّة أسوة بالنصوص التي كتبها قبله الرسأم دايفيد روبرتس، والواقع أن النظرة البريطانيَّة الرسميَّة كانت مشابهة لنظرة فريث، وقد عبر عنها بوضوح السياسيون البريطانيون أمثال ملنر وكيرزن**))[٢٧١] يحاول الروائي هنا من هذه الوثيقة تسليط الضوء على سياسة الكتابات الاستشراقيَّة والمنهج الذي اتبَّعه المستشرقون في تعاملهم مع الشرق ، وهو منهج ساهم في صياغة وعي الإنسان الغربي، وبلورة رؤيته تجاه الآخر الشرقي ، وهو أيضاً منهج يُدعِّم مقولات المركزيَّة الغربية – إن لم يكن يعمل لصالحها في إنتاج أسلحة فكرية ساعية إلى

---

[٢٦٩] عنف الدكتاتورية / ستيفان زيفايج ، تر: فارس يواكيم ، الفرات للنشر والتوزيع – بيروت (ط١) ٢٠١٣ : ١٩ .

[٢٧٠] صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٠٨-٢٠٩ .

[٢٧١] مصابيح أورشليم : ٢٦٦ .

تدمير الآخر - لأنَّ (الإيمان بالتفوُّق سيؤدي إلى نتائج لاتقف عند اختزال الآخر ، إنَّما تتجاوز ذلك أحياناً إلى الرغبة في القضاء عليه) [٢٧٢] لذلك وبحسب إشارة الرَّاوي عن المصوَّر الذي زار مصر وسوريا ، وأصدر مجموعة من الكتب المصوَّرة عنها ، وكانت حينها بريطانيا في أوج عصرها ، بأنَّ كتبه قد لاقت قبولاً واستحساناً لدى الحكومات الغربيَّة ، فهي تُغذِّي طموحات هذه الجهات في إنكار الآخر وتهميشه ، والاستعلاء عليه في محاولة لترسيخ مفاهيم الارتقاء أو التعالي لدى الغربي ، ومفاهيم الدونيَّة والضعف لدى الشرقي.

ثمَّ أراد أن يتحدَّث الروائي أيضاً عن اليهود لكن عن طريق رسالة كتبها هو إلى زينب نصري، يقول : ((**كتبت إلى زينب نصري التالي: نعم أعرف الكثير عن الذعر الذي أحدثه توم سيغف وآفي شلايم وإيلان بابه وسيمحا فابلان وغيرهم ، لقد جاء المؤرخون الجُدد في إسرائيل لنقض الرِّواية الإسرائيليَّة الرسميَّة حول إقامة الدولة العبريَّة ، وليكونوا شهوداً على عدم وجود أساس أخلاقي قامت عليه الحركة الصهيونيَّة ، أولاً ،وبالتالي دولة إسرائيل . ولكنَّهم الآن متطابقون في أفكارهم كليَّاً مع رأي السياسيين الإسرائيليين الذين أدانوهم في كتبهم**))[٢٧٣] هنا يحاول لفت الأنظار إلى مسألة غاية في الأهميَّة وهي مسألة التطرُّف لدى مثقفي اليهود ، وهم ليسوا مثقفين بل مؤرِّخين تحديداً ، أي أنَّهم مسؤولون عن صناعة مفاهيم للتاريخ وللأجيال ، فنجده عن طريق هذه الرسالة ينقد الازدواجيَّة الفكريَّة التي تصيب بعض المثقَّفين أو حُمَّى تغيير المواقف كما يمكن أن نسميها ؛ وهو انحراف فكري له أسباب عديدة معظمها سياسيَّة ، فيكون إمَّا محاولة للتقربّ من السلطة وهذا ما يقودنا إلى علاقة المثقف بالسلطة ، التي بحسب إدوارد سعيد إنَّها علاقة تحتاج إلى حذر دائم بوصفه – أي المثقف – طالما يواجه الإغراءات في محاولة لإخماد حسه الأخلاقي ، إذ (يستسلم الكثيرون من المثقفين لهذه الإغراءات استسلاماً كاملاً ، وهذا ما نفعله كلنا وإن بدرجات مختلفة ، فما من امرئ يعيل نفسه بنفسه كلّياً ، ولا حتى أعظم عظماء الأحرار) [٢٧٤]، وأحياناً قد يكون أساسه التطرُّف الذي يظهر على الواقع العملي متناقضاً مع الآراء الفكريَّة لنفس الشخص ، وهنا يريد التلميح إلى أن مثقفي أو مؤرخي اليهود كثيراً ما تكون أفكارهم مبنيَّة على أساس من التطرُّف .

٨- رواية حارس التبغ :

لقد اعتمد الروائي في هذه الرواية التي تتحدَّث عن حياة الموسيقار (يوسف سامي) كثيراً من الرسائل التي أرسلها الأخير إلى زوجته (فريدة) ، وذلك خلال تنقُّلاتهِ بين الدول في محاولة دائمة منه للعودة إلى العراق بعد تهجيره إلى إسرائيل بوصفه يهودي الديانة ، حيث تركها وإبنه (مئير) هناك ، وسعى هو خلف تحقيق حلمه بالعودة إلى الوطن- العراق - ففي رسالة يتحدَّث فيها عن "جدَّتهِ" ، يقول الرَّاوي : ((**كان وجه جدَّته المرسوم بعناية ، وأثوابها السوداء الحزينة تُرهبُه ، كانت تتابع صمتها في غرفتها العالية السقف ، وكان الصمت يُفرَض على العائلة بسبب مرض الجدَّة ، ولم ينسَ يوسف في رسائله إلى فريدة وجهها الأبيض المُتغضِّن أبداً ، فقد كتب في رسالة في العام ١٩٥٤ أنَّه كان يدخل الحجرة مع والدته التي تنظِّفها من الغبار**

---

[٢٧٢] **المركزية الغربية – إشكالية التكوُّن والتمركز حول الذات / د.عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٣ : ٣٣٧ .**

[٢٧٣] **مصابيح أورشليم : ٣١٣ .**

[٢٧٤] **صور المثقف / إدوارد سعيد : ٩٢ .**

بمنفضة الريش ، والجدَّة تغمض عينيها وتغيب كأنَّها ميتة))[٢٧٥] يريد من هذه الرسالة إيصال إشارات عدَّة ، منها إشارته إلى إنَّ المكوِّن اليهودي هو مكوِّن أصيل له جذور ضاربة القِدَم داخل المجتمع العراقي ، أمَّا الإشارة الأخرى فيحاول عن طريقها لفت الأنظار إلى شعور الانتماء لدى هذا المكوِّن من الشعب ، إذ إنَّ هناك حنين ورغبة كبيرة لدى يهود العراق إلى بلدهم الأم الذي عاشوا فيه لقرون طويلة ، لأنَّه يُمثِّل الأرض التي عاشوا فيها أباً عن جد ، التي تحتضن صور شاملة عالقة في أذهانهم عن ذكرياتهم وطفولتهم ، وقد كتب في رسالة أخرى ، يقول الرَّاوي : ((**كانت عائلة يوسف مثقَّفة بين العائلات البغداديَّة ، بالرغم من الفقر الذي أُلحق بها ولا سيَّما بعد الكساد الذي أصاب التجارة في بغداد بعد الحرب العالميَّة الثانية ... كان منزلهم الصغير مملوءاً بالمخطوطات والكتب الضخمة ، يصف يوسف في واحدة من رسائله بأنَّ الكتب كانت في كل مكان ... وهو مثار تندُّر العائلات اليهوديَّة التي كانت قد أثْرَتْ كثيراً من التجارة ... غير أنَّ هذه العائلة بدأت تفتقر شيئاً فشيئاً**))[٢٧٦] فاستعمل هذه الرسالة وثيقةً تدعم ماضي اليهود المُتجذِّر في المجتمع العراقي ، أي أستعملها استعمالاً وصفيَّاً يصف به حالة أفراد يهود من ذلك المجتمع ونمط حياتهم بما يُنصِف حقائق قد يَغمطها التاريخ وجودها ، تتعلَّق بهذه الكينونة القديمة .

ولم ينسَ علي بدر الإشارة إلى قضيَّة مدى قبول المجتمع لتلك الطائفة من الشعب ، وذلك من خلال حديث الرَّاوي عن تفاصيل انتقال عائلة الموسيقار من (حي اليهود) المُنغلق على هُويَّتِهِ ، إلى حيٍّ آخر تقطنه مختلف الطوائف الدينيَّة ، وما طرأ على شخصيَّة الموسيقار من تغيرُّات ، يقول : ((**فإن كان الحي اليهودي يوفِّر له نوعاً من الحماية في الداخل كما ذكر في واحدة من رسائله إلى فريدة، إلا أنَّه كان يوِّفر له الخوف أيضاً من الخارج ، كانت الحياة في الأحياء المختلطة هي اختبار من نوع جديد ... يخلِّصه ... من الخوف من الخارج ... هيَّأه أن يكون وسط العالم ... وقد ذكر في واحدة من الرسائل المُرسلة إلى فريدة في العام ١٩٥٦ أن هناك فرقة موسيقية ... تعزف لتنشيط حفلات الرقص ... في كرنفالات النادي الانكليزي ونادي لورا خضوري ... وتودَّد يوسف لأوَّل مرةٍ إلى فتاة كرديَّة ... واستجابت له الفتاة أمام مفاجأة الحي بأسرهِ ... وصار يعزف الفيولون أمام الناس ... لقد عمَّ ذلك نوع من الاضطرابات في العلاقات ... فقد خطبَ ضابط مسلم أحدى اليهوديَّات ... وتزوَّج مسيحي إحدى اليهوديَّات ... وأحبَّ رجل يهودي خادمته المسلمة**))[٢٧٧] يريد علي بدر عن طريق هاتين الرسالتين إيصالنا إلى رؤية غير مكشوفة للمجتمع العراقي تاريخيَّاً حينما كان التسامح واحترام الأفراد من كل طائفة شائع فيه ، فاليهود في كل البلدان على اختلافها وإن لازمهم شعور الخوف – تحديداً بعد تأسيس دولة لهم في إسرائيل – فإنَّ هذا الشعور لم يكن إلاَّ هاجساً داخلياً، لأنَّهم لم يكونوا مرفوضين من أبناء الشعب على اختلاف طوائفهم ، بل على العكس يريد الروائي بالوثائق الكشف حتى عن علاقات المُصاهرة والتآلف التي قامت بينهم ، وهو في ذلك ينقض مقولات ردَّدَها التاريخ الرَّسمي اليهودي كثيراً تضمَّنتْ إدِّعاءات بأنَّ اليهود كانوا في كل البلدان التي يعيشون فيها بما فيها العراق يعانون من ظلم وإقصاء وتهميش .

إلَّا إنَّ هاجس الخوف لدى اليهود قد تبلور واقعاً بعد إنشاء دولة لهم في فلسطين ، حين تحولَّت القضيَّة من الساحة الاجتماعيَّة إلى الساحة السياسيَّة التي صنعتْ مقولاتها كي تكون ذرائع تخدم اتفاقياتها على الصعيد السياسي ، ومن ثمَّ فرضت نفسها على المجتمعات ، فيتحدَّث الرَّاوي عن التغيرُّات التي طرأت على شخصيَّة (يوسف) بعد تخلُّصه من خوفه – أو كما يعتقد هو على الأقل – وخصوصاً بعد أن قام بالسباحة في النهر مع أصدقائه ، ومشاركته في مراسيم الاحتفال في المولد النبوي ، وقيامه بكتابة قصيدة مجَّد فيها الجيش العراقي في حرب عام ١٩٤٨ ضد إسرائيل ، إذ يقول الرَّاوي : ((**" لقد كتب يوسف في واحدة من رسائله إلى فريدة أن سباحته في النهر هي التي أطاحت بهذا الخوف**

---

[٢٧٥] **حارس التبغ : ١٠٩ .**

[٢٧٦] **نفسه : ١٠٩ .**

[٢٧٧] **نفسه : ١٢٦-١٢٧ .**

المُذل والمُهين الذي كان يُهيمن عليه على الدوام في محلَّة التوراة ... شعر بأنَّ الخوف زال تماماً من نفسه ..." ولكن هل انتهى الخوف حقيقةً وواقعاً ... هل أنقضى هذا الرعب الذي يجعله يرجف ويرتعش تلك الأيَام من تلك الشُعارات ... التي كانت تُمجِّد ... هتلر، وتُطلِق عليه "هتلر حامي العرب" ... أبداً ما إن يقف يوسف أمام أي واحد منهم حتى تغرورق عيناه بالدموع))[٢٧٨] إذن المسألة أصبحت أكبر من قدرة المجتمع على احتواء الآخر، فإذ كان ولاء هذه الطائفة لا يختلف عمَّنْ سواهم تجاه وطنه الذي ولد وعاش فيه ، فإنَّ للسياسة أحكامها ، ومن هنا ينطلق علي بدر محاولاً تسليط الضوء على تفاصيل تختلف عن رواية التاريخ الرَّسمي وقصَّته عن اليهود في العراق ، فبدلاً من الحديث عن علاقة اليهود والعراقيين بالصهيونية في إسرائيل واستعمال مفردات مثل العمالة والخيانة التي تُقدِّم مسوغاً لطرد اليهود ، نجد أنَّ الروائي يُركِّز وبرؤية جديدة من خلال الوثيقة على مشاعر فرد يهودي خائف من تزايد الكراهية تجاهه لا لشيء إلاَّ بسبب يهوديَّتهِ فيُسلِّط الضوء على ؛ قلقهِ ، خوفهِ ، مشاعرهِ الإنسانيَّة ، وبذلك يُقدمِّ رؤية مضادة لرؤية التاريخ الرسمي الذي تصنعه أولويَّات السياسة ، رؤية تقول أنَّ هؤلاء اليهود هُجِّروا وطُرِدوا بسبب هويَّتهم لا بسبب خيانتهم للبلد الذي يعيشون فيه .

ثمَّ يعود عبر حديث الرَّاوي يؤكِّد مسألة التآلف اجتماعيَّاً آنذاك بين أطياف الشعب الواحد، فيقول: ((**كتب في رسالة إلى فريدة العبارات الدالة التالية : " أن تعيشي في منطقة يهوديَّة بين اليهود ، في التوراة مثلاً هذا يعني أنَّك تعيشين يهوديَّة بين اليهود، تعيشين خائفة ومتردِّدة لأنَّ هنالك محيطاً أكبر منك ، وهكذا أردتُ كسرَ هذا المحيط ، لقد كسرتُ القيد الذي كان يطوِّقني، وأصبحتُ أعيش بين الناس واحداً منهم" هذا يعني أنَّ يوسف كان يعيش ذلك الوقت مع شباب من المسلمين والمسيحيين واحداً منهم**))[٢٧٩] فهذه الوثيقة وظَّفها علي بدر في النص لتدحض مقولات الدعاية الرسمية الإسرائيليَّة على مدى التاريخ التي كانت تتحدَّث عن عنفٍ وعزلٍ ممنهجٍ من قِبل المجتمع العراقي ضد اليهود في حين أنَّه مجتمع كان في أغلبه مُرحِّباً باندماج اليهود بين أفرادهِ ، وأنَّ التضييق على الأقليَّة اليهوديَّة كان بسبب سياسات السلطة القوميَّة وليس أفراد المجتمع ، وأقليَّة من المتطرِّفين والفوضويين وفي مراحل متأخِّرة من التاريخ العراقي وهي بداية الأربعينيات .

فاليهودي لم يكن يرى نفسه بعيداً عن الأرض إلاَّ عن طريق هويَّتهِ الدينيَّة التي أراد علي بدر كشف زيفها في هذه الرواية ، فكل التفاصيل اليوميَّة من حياتهِ التي عاشها الموسيقار في هذا البلد هي مسؤولة عن تكوين مفردات شخصيَّته بما فيها موهبتهِ الموسيقيَّة ، فمن حديث الرَّاوي عن الراقصة (منيرة) التي تعرَّف عليها الموسيقار في إحدى مراحل حياته ، يقول : ((**كانت قصَّة حبِّهِ للراقصة منيرة ملفتة للنظر... فقد ذكر في واحدة من رسائله ، أنَّ راقصتين قد قدمتا إلى ملهى الهلال في الميدان ، قرب باب المعظَّم ، في الملهى ذاته الذي غَنَّت به أم كلثوم في العام ١٩٣٣، كانت منيرة أقصر قامة بقليل من أختها جميلة ... غير أنَّها كانت أحلى ... " كيف تعرّف عليها يوسف هذا ما لم يقله في رسائلهِ ، مع أنَّه ذكرها في خمس رسائل على الأقل كمؤثِّر حقيقي على حياته وعلى فنِّه"**))[٢٨٠] فالروائي عن طريق هذه الوثائق يريد إظهار أهميَّة تلك التفاصيل الحياتيَّة اليوميَّة التي لها الدور الأساس والفاعل في تشكيل شخصيَّة الفرد ، وكذلك فهي لا تنفصل عن البيئة التي تحدث فيها ، ومن ثَمَّ تخلق أواصر وعلاقات انتماء بين الإنسان وأرضه ، بين القامة والجذور، علاقات لا يمكن للهوَّيات الدينيَّة التأثير عليها كما هو في عُرف السياسة أو السلطة.

ويعود علي بدر مؤكِّدًا عمق التفاعل بين أفراد المجتمع بغض النظر عن الهويَّة الدينيَّة فيتحدَّث الرَّاوي عن علاقة يوسف بـ(السيد رشيد) البقَّال المسلم ، يقول : ((**التحوّل الآخر الذي يتحدَّث عنه يوسف في رسائله إلى فريدة ، هو علاقتهِ بالسيد رشيد : كان السيد رشيد يقطن في باب الآغا في شارع الرشيد ، كان رجلاً مسنَّاً يضحك على الدوام ، لا يبرح بقالته ... هو أوَّل مسلم في بغداد يفتح بقاليَّة في حيٍّ يهودي ، هذا ما لم يحدث منذ**

---

[٢٧٨] **حارس التبغ : ١٣٤-١٣٥-١٣٦ .**

[٢٧٩] **نفسه : ١٣٧ .**

[٢٨٠] **حارس التبغ : ١٣٨-١٣٩ .**

أربعين عام ، وكان عنده فتاتان جميلتان ... لقد شعر يوسف بعد تعرُّفه على السيد رشيد وبناته ذلك الوقت ببرودة فظيعة تعتريه في منزل والده ، ذلك أنَّه كان قد شعر مع السيد رشيد بحياة أكثر دفئاً، أكثر خفة))[٢٨١] هنا ينقض المقولة التاريخيَّة بعداء العرب المسلمين لليهود ، وذلك في خلال الإشارة إلى شعور الأُلفة والدفء والحميميَّة التي أحسَّها يوسف تجاه عائلة السيد رشيد (العائلة المسلمة) أكثر ممَّا يُحسّه وهو في بيت عائلتهِ ، وهذا التآلف قد ضرب قيود الهويَّة الدينيَّة وتجاوزها ، لأنَّ التآلف شعور نفسي لا إرادي لا يعرف التمييز بين الأديان ، إنَّما السلطات هي من يصنع التناحر على أساس هذا التمييز، وليس الشعوب أو الأفراد .

وقد أراد علي بدر عن طريق وثيقة متمثِّلة بالرسالة ، الكشف عن أثر سياسة السلطة المباشر على المجتمع ، فيتحدث الرَّاوي عن تأثُّر(يوسف سامي) بالقلق السياسي والصراعات التي كانت تمور في الساحة السياسيَّة العربيَّة ، والعراقيَّة تحديداً، يقول : ((**كان متأثراً... بوضع سياسي خاص باليهود في بغداد كان مدعاة لقلق حقيقي ، فأمام صعود التيَّارات النازيَّة القوميَّة والفاشيَّة ، وازدياد النزعة المُعادية لليهود ، كان اليهود هم أيضاً ينمُّون نزعات تقليديَّة ودينيَّة وصهيونيَّة متطرِّفة ، كان اليهود من جهتهم يحاولون مواجهة النزاعات المتطرّفة بنزعات متطرفة أخرى وذلك بصعود النزعة الصهيونيَّة وتأسيس منظَّمة تنَّوعة ، وقد كتب في واحدة من رسائله إلى فريدة مؤرَّخة في السابع من شهر مارس١٩٦٦ " ملاحظة : الرسالة مُرسلة إلى عنوان الموسيقار الجيكي كارل باروش في براغ، ولكنها موجَّهة إلى فريدة " عن لقاءئهِ برئيس الجمعيَّة الصهيونيَّة السريَّة في طهران "بنيك ولسن بنيت"**))[٢٨٢] من هذه الوثيقة يحاول الروائي تبديد الصورة التقليديَّة التي رسمها الإعلام الغربي منذ عقود عن إسرائيل واضعاً إيَّاها في إطار مثالي لامع ، بأنَّها واحة السلام والاعتدال المُطلق ، وصاحبة الحق الدائم إزاء التطرّف الذي تعامله بها الدول الأخرى (إذ يجري تصوير إسرائيل على أنَّها دولة ديمقراطية ، دفاعيَّة ، ضحيَّة ، كريمة ، متعاطفة ومتسامحة)[٢٨٣]، لكنَّنا نجد من إشارة النص محاولة كشف لمُجريات قام عليها المجتمع اليهودي ، والدولة الإسرائيليَّة تشي بوجود تيَّارات تطرُّف دينيَّة وسياسيَّة وثقافيَّة ، وهي المسؤولة أوَّلاً وأخيراً عن قلق حياة الفئات اليهوديَّة التي كانت تعيش في الدول العربيَّة ، من خلال عقد اتفاقيَّات مع سلطات هذه الدول بترحيل اليهود إلى إسرائيل ، ويمكن التَنَبُّه إلى الإشارة التي وردت في هذه الوثيقة عن بعض المنظَّمات القائمة بمثل هذا الدور، وهي الجمعيَّة الصهيونيَّة السريَّة في طهران ، والحوار الذي دار بين يوسف سامي ومسؤول هذه الجمعيَّة ، يقول : ((**- أنت موسيقي مهم ونحن نسفِّرك على إسرائيل ... - أروح لأجيء... أصير منفي وأنا عندي بلد...- ما بلدك هذا ... يجي يوم راح يقولون لك أطلع من هنا... بلدك هناك**))[٢٨٤] إلاّ إنَّ علي بدر يريد إزاء هذه التطرُّف اليهوديّ ، أن يكشف لنا موقفاً آخر مُغايراً هو موقف (يوسف سامي) وذلك عن طريق وثيقة أخرى ، يقول : ((**كانت النَّزعة الصهيونيَّة تتصلَّب عند اليهود ، تجميع الأسلحة ، دراسة اللغة العبريَّة ، وبثّ الدعوة الصهيونيَّة في منظمات تَنوعة ، غير أنَّ يوسف قاوم ذلك التيَّار. كتب في واحدة من رسائله إلى فريدة : " قبل أن أجد جواباً ، أو أسأل أسئلة كنت رفضتُ ، كنت أرفضُ تلقائيَّاً كل شيء ، أعاند بلا أسانيد عقليَّة ، ودون حجَّة إلاَّ ذلك البرُهان الأخرس العميق القادم من القلب"**))[٢٨٥] نجد في هذه الوثيقة نصَّاً يكسر مقولة تاريخية جاهزة في الذاكرة العربيَّة عن اليهود بوصفهم معبَّئين جميعهم بفكرٍ متطرِّف صهيوني ، ومتشدِّدين دينيَّاً ، فالروائي يُقدِّم من خلال هذه الشخصيَّة نموذجاً مغايراً يخبر بوجود الفرد اليهوديّ المعتدل الذي ينبذ

---

(٢٨١) **نفسه : ١٤٣ .**

(٢٨٢) **حارس التبغ: ١٤٧ .**

(٢٨٣) **ينظر: الثقافة والمقاومة / إدوارد سعيد ، تر: علاء الدين أبو زينة ، دار الآداب – لبنان (ط١) ٢٠٠٦ : ٥٣.**

(٢٨٤) **حارس التبغ : ١٤٨ .**

(٢٨٥) **نفسه : ١٥٠ .**

التطرُّف والذي يغلب انتماؤه هويَّتَه ، المؤمن بعالميَّة الإنسان ، إيماناً يمكن رصده متجليَّاً في إيمانهِ بمشترك إنساني عام هو الموسيقى التي يمكن وصفها بأنَّها لغة عالميَّة يفهمها كل إنسان باختلاف هويَّته وعِرقِه ، أو إيمانه بالأرض التي ولد فيها وعمِلتْ على تشكيل شخصيَّته وهويَّتهِ الأخرى إلى جانب الهويَّة الدينيَّة التي ولد بها، وهذا الإيمان هو الذي يُمثِّل ذلك البرهان الأخرس العميق القادم من القلب .

لذا يحاول علي بدر كشف الغربة التي يعيشها مَنْ يُعامَل على وفق هويَّتهِ الدينيَّة ، فيتحدَّث الرَّاوي عن السنوات القليلة التي عاشها (يوسف سامي) في إسرائيل بعد التهجير، ومن ثَمَّ قراره الحاسم بالعودة إلى العراق ، يقول : ((**فصَّلتْ لي فيها فريدة تفصيلاً برسالتين مهمَّتين كنت استلمتها منها في بغداد بوساطة البريد ... تقول فريدة ما إن هبطت الطائرة ، صاحوا ... شالوم حبير.. غير أنَّ الأشكناز لم يجيبوهم ورشوّهم بالدي تي تي .. لكي لا ينقلوا إلى أرض الميعاد ميكروبات العراق .. ثمَّ شحنوهم بلوريات البهائم ... ووقفا في طابور التطعيم الصحي ، وفي طابور الطعام للحصول على نصف بيضة مسلوقة وخمس حبات زيتون ... وهناك على يوسف أن يتعلّم الوقوف في طوابير الماء وبيت الخلاء والخبز**...))[٢٨٦] من هذه الوثيقة يحاول الروائي بأسلوب ما وراء القص التاريخي عن طريق الباروديا ، يُفارق ما يرويه التاريخ وينقض الأسطورة الإسرائيليَّة التي أقيمتْ على أساسها دولتهم من أنَّ إسرائيل هي أرض الميعاد ، أرض الرفاهية والتقدُّم، وهي أسطورة كثيراً ما روَّجتْ لها أجهزة الدعاية الغربيَّة كي تدفع اليهود الشرقيين للهجرة إلى إسرائيل ، ليفاجئوا فيما بعد بما كانوا عليه في بلدانهم الأصليَّة ، وما وجدوه من سوء معاملة وإحساس قاسٍ بالغربة ونوع من التمايز الطبقي هناك ممَّا جعل قرار العودة خيارَهُ الوحيد إذ لم يتمكَّن هذا الإنسان غير القابل للتصنيف الهويَّاتي ، الانسلاخ عن أرضه ، يقول الراوي : ((**" وقد كتبت فريدة تفصيلاً طويلاً حول فكرته هذه في رسالة إيضاحيَّة لواحدة من رسائلهِ القادمة لها من طهران مؤرَّخة في كانون الثاني من العام ١٩٥٢ كما قد شرح هو أيضاً ذلك في مُفكِّرتهِ " في البدء التحق بالحزب الشيوعيّ الإسرائيلي راكاح ... كان قد إلتقى إميل حبيبي ... وكل الوثائق تؤكِّد إن إميل هو الذي دبَّر له هروبه إلى موسكو ... تقول فريدة في رسالتها : " لم يَنَمْ ولا لحظة واحدة منذ أن حصَل على بطاقة الطائرة ، وقد بقي ساهراً ، حزيناً لأنَّه يفارقنا ، أنا وابنه مئير، ومن جهة أخرى كان سعيداً لأنَّه حصل على بطاقات الطائرة كي يذهب إلى موسكو، ومن موسكو إلى طهران ، ومن طهران إلى بغداد كما كان يخطِّط ، وقد قال لي إنَّنا سنلحق به فيما بعد "**)) [٢٨٧]. من هذه الوثيقة يريد النص نقض آليات السلطة السياسيَّة في تعاملها مع الإنسان ، وأسلوبها القسري من أجل تحقيق هدفها وهو إنشاء ذلك الكيان الصهيوني المُتطرِّف ضمن إطار لامع يستمد شرعيَّته من مفهوم أرض الميعاد الذي أستُعمل وسيلة لتحقيق المآرب الصهيونية ، فهذه الأرض لم تتمكَّن من احتضان هؤلاء اليهود لانَّ مفهوم الوطن لا يمكن ان يُصنَع ، فضلاً عن إنَّه غير خاضع لشروط أو قيود الهويَّة الدينيَّة .

ولا يلبث الروائي أن يأخذ معاناة الفرد بسبب هويَّته بنظر الاعتبار ، فيتحدَّث الرَّاوي عن الشخصيَّة الثانية التي دخل بها يوسف سامي إلى طهران من موسكو، وهي شخصيَّة (حيدر سلمان) بعد حصوله على جواز سفر مزوَّر بمساعدة الموسيقار الرُّوسي (سيرجي إيو ستراخ) ، والشيوعي العراقي المقيم في موسكو (كاكه حمه) ، يقول : ((**حطّت به الطائرة على مُدرَّج مطار مهراباد فجراً ، وهو المطار الرئيسي في العاصمة الإيرانيَّة طهران ، وكان ذلك يوم الثالث عشر من شهر ديسمبر من العام ١٩٥٣... وحينما نظر إلى الأعلى شاهد سقف المطار الذي كان يُزيِّنه في الوسط الصليب المعقوف وهو شعار الحزب النازي ، وقد كتب ... إلى فريدة : " كان المطار والمحطة المركزيَّة للسكك الحديديَّة في طهران ، قد تمَّ بناؤهما من قبل ألمانيا النازيَّة في الثلاثينات ، عندما سادت العلاقات الحميمة بين هتلر ورضا شاه حاكم إيران السابق لقد بني هذا السقف بشكل يصعب إزالة هذا الصليب من دون تدمير السقف كله"**))[٢٨٨] أراد عن طريق هذه الوثيقة ، الإشارة إلى صعوبة تجاوز إتجاه فكري ما ، أو نزعة سائدة ، سواء تجاه الهويَّة الدينيَّة أو غيرها ، وبأنَّه لا يتم إلَّا

---

[٢٨٦] **حارس التبغ : ١٥٨ .**

[٢٨٧] **نفسه : ١٥٩ –١٦٠ .**

[٢٨٨] **نفسه : ١٦٧–١٦٨ .**

بتغيير عصيّ وصعب وشامل للسلطات والأنظمة الحاكمة ، فهو أشبه ما يكون بولادة جديدة للأفكار، وانبعاثة أخرى للقيم ، وقَلْب للمنظومة الفكرية كلّها، وذلك من خلال إشارته إلى الصليب المعقوف الذي يُزيِّن سقف المطار في طهران ، فهو مبني على وفق مفاهيم سائدة ورائجة لتلك المرحلة، فإذا كان وجود الصليب المعقوف لا يزول إلَّا بتدمير السقف كله ، فإنَّ هذه المفاهيم هي الأخرى لن يزول تأثيرها إلَّا بتدمير المنظومة الحاضنة لها كلَّها وإنشاء منظومة أخرى جديدة .

أما عن إظهار مدى تأثير الهويَّة على شخصية الفرد فيجعل علي بدر من الرَّاوي يتحدَّث عن تأثيرات الهوية الجديدة (هويَّة حيدر سلمان) على شخصيَّة يوسف سامي ، يقول : ((**كتب إلى فريدة رسالة مؤرخة في العام ١٩٥٩ يذكر فيها أنَّ أفكاره الموسيقيَّة كانت تردهُ فجأة وهو في الشارع أو... السيَّارة أو... السينما وتارةً في حُمَّى النقاش السياسي مع الأصدقاء ... وفي رسالة أخرى ... يتحدَّث لها كيف خرج من منزلهِ في يوم شتائي ، صباحاً، وكان المطر قد هطل ... وحين عاد ... أخذ يكتب مقطوعة موسيقية ... لقد تعرَّض حيدر سلمان دون شك بدءاً من هذا التاريخ إلى هزة عنيفة ، وإلى تحوُّلات ليست سطحيَّة إنَّما في البنية العميقة ، ففي رسالة أخرى كتب فيها لفريدة إنَّهُ شعر بأنَّ العالم المُحيط به قد تغيَّر، وكأنَّما هو في رجَّة داخلية شديدة ، فالألوان الصافية قد حلَّتْ محلها الألوان الكثيفة ، والحياة الخصبة في بغداد هي ليست البروفات والعروض الموسيقية فقط وإنَّما الكشف والتجلي اللذان تعرض لهما**))[٢٨٩] عن طريق هذه الوثائق الثلاث/ الرسائل ، تكمن مفارقة نابعة من غاية الروائي الأولى في كشف زيف الهويَّة التي منحت ثلاثة أنماط من الحياة بحسب تنوّعها لإنسان واحد ، فعلى الرغم من زيف هذه الهويَّات إلاَّ إنَّها تمكَّنتْ من التأثير على سلوكيَّات عميقة لهذا الإنسان ، أي أنَّها على زيفها تمكنَّت من أن تصنع تجارب مؤثِّرة في الأعماق اللاشعوريَّة للشخصيَّة ، فيقوم الرَّاوي بإظهار مدى هذا التحوُّل الذي يحدث في شخصيَّة الموسيقار مع تحوُّل الهويَّة ، أي أنَّه يتأثَّر بالهويَّة التي يتبناها لدرجة أنَّ هذا التأثُّر يظهر في سلوكه ، لذا يمكن القول أنَّه من هذه الوثائق يحاول تدعيم مفهوم تعدُّد الهويَّة من ناحية التأثير سواء على الصعيد الشخصي أو الاجتماعي أو السياسي ، أي أنَّه لم يتمكَّن الإفلات من سلطة التاريخ واقعاً ، فللهويَّة تأثير على شخصية الإنسان رغم كونها مزيَّفة ورغم كونها من صناعة التاريخ وبحسب ريكور فإنَّ ما ندعوه بالهوية السردية (سواء أكانت للأفراد أو للجماعات التاريخية هو النتاج اللامستقر للتقاطع بين التاريخ والسرد)[٢٩٠].

كما يُركِّز علي بدر الحديث هنا عن الجماهير أو الشعب ، وذلك في خلال رؤية خاصَّة أراد كشفها من حديثه عن ثورة (عبد الكريم قاسم) ، فطالما ارتبط إسم الجماهير بالثورة ، لتشكيل المعنى والمفهوم المُتعارف عليه للثورات تاريخياً ، ولكن مع حدوث الثورة القاسميَّة ، ورفض حيدر سلمان أن يكون موسيقار الثورة بناءً على طلب ضبَّاط الثورة أنفسهم ، يقول الرَّاوي : ((**هكذا كتب في رسالته الى فريدة : "مصطلحات جديدة ، مثل : المرتزقة ، الموت لأذناب الاستعمار، الكلّ هنا يتحدَّث عن الموت ويطالب به ، تصوَّري إنَّ الجماهير تصفِّق للزعيم قاسم وتقول له : " إعدم ..إعدم .. لا تقول ما عندي وقت " بغداد بعد الثورة قد تغيّرت ، لقد أحدثت الثورة زيادة النزعة الشعبيَّة والجماهيريَّة وهيمنة الغوغاء على الشارع"**))[٢٩١]عن طريق هذه الرسالة يُقدِّم علي بدر وجهاً آخرَ لثورة تمُّوز وما رافقها من حشود جماهيريَّة وحراك سياسي ، وهو ما كان يخشاه الموسيقار الذي يرى في الحشود الجماعيَّة قوّة قادرة على التحطيم أكثر من البناء ، إذ إنَّ حِراكها ناتج عن ثقافة سطحيَّة ، تؤجِّج نارها المصطلحات والعبارات الداعية للقتل ، بدعوى الحريَّة والانتفاضة ، وكذلك فالنص يحاول أن يجعلنا نرى أيضاً أنَّ الثورة كانت تهديداً للطبقة المدنيَّة في المجتمع العراقي ، وتغييراً من حالة النظام إلى حالة الفوضى التي تسبِّبها حركات الحشود الشعبيَّة

---

[٢٨٩] **حارس التبغ : ١٨٥ .**

[٢٩٠] **بعد طول تأمل / بول ريكور ، تر: فؤاد مليت ، المركز الثقافي العربي – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ : ١٠٣ .**

[٢٩١] **حارس التبغ : ١٩٠ .**

الجماهيريَّة الضخمة ، ولم يقتصر الأمر على ذلك ، إنَّما نجد عن طريق وثيقة أخرى، يقول الراوي : ((**كتب في رسالة إلى فريدة : " بغداد هي محكمة عسكريَّة وإعدامات ، الزعيم يستقبل المؤدِّعين ، يستقبل الجماهير الغاضبة على الدوام ، فالثورة مُهدَّدة بأعداء كثيرين وأقوياء ، ثلاث وعشرون محاولة إعتداء على حياة الزعيم ، العدالة العسكريَّة ما زالت تعدم والعدد يزداد ، الأمر سيكون بالغ التعقيد ، فيما بعد ، إذا أعطينا شرعيَّة للسلاح ، فإنَّ الرصاص لن يتوقف أبداً.."))**[٢٩٢] هذه الوثيقة التي حملت وصفاً لحالة الشارع العراقي والمجتمع ، والدولة بعد الثورة ، يرصد علي بدر منها حالة تغيير الطبيعة الاجتماعيَّة والسياسيَّة لنظام السلطة من خلال انحسار مساحات المجتمع المدني أمام سلطة متزايدة لرأس النظام الزعيم المدعوم بشرعيَّة ثوريَّة تحتكم إلى الشارع بما تحمله من هيجان وحماسة عاطفيَّة ، وليس إلى أُسس النظام الدستوري ، كما يرصد زحف السلطة العسكريَّة خارج مراكزها المعتادة إلى ما يُفترض أنَّه المكان الطبيعي للممارسات المدنيَّة ، من ثمَّ ومن خلال هذه الرؤية يقدِّم الروائي نقضاً لواقع الثورة التي قامت على أساس إزالة نظام مدني ، وربَّما إنَّ مثل هذه الرؤية قد تنعكس على العلاقات الاجتماعيَّة ، فيقول الرَّاوي :((**الرسالة التي بعثها حيدر إلى فريدة ... كانت في الأوَّل من تشرين الثاني من العام ١٩٦٢... كتب لفريدة أن رسَّامة شابَّة قد تعرَّفَ عليها حديثاً...وقد أحدثتْ هذه الشابَّة الجميلة انقلاباً حادَّاً في تفكيره ... وجد في رؤيتها وتفكيرها بعض العزاء له في الموسيقى، لم تكن لوحاتها تنتمي للنزعات الشعبيَّة والفلكلوريَّة والوطنيَّة**...))[٢٩٣] فإذا كان للهويَّة رغم زيفها تأثير على سلوكيات الفرد ، فإنَّ التجارب التي يعيشها الإنسان في بيئته ، تبقى هي أيضاً صاحبة الدور الفاعل في توجيه بعض هذه السلوكيَّات أو العَلاقات ، لذا يمكن القول أنَّ علي بدر يريد عن طريق هذه الوثائق أيضاً الإشارة إلى التمزّق الذي يعيشه الفرد بين تأثيرات الهويَّة وبين تأثيرات تجارب شخصيتهِ الحقيقيَّة وما يَنتُجُ عن ذلك من معاناة بوصفه كارهاً للحراك الجماهيري الذي عاش مرارته خلال حادثة الفرهود .

ثمَّ يعود الروائي علي بدر منطلقاً - في نقده - من أفكار ومفاهيم بعد الحداثة من خلال كشف النزاعات التي تُسبِّبها الآيديولوجيا وماتُخَلِّفه من آثار على حياة الأفراد في الساحة السياسيَّة[٢٩٤]، فيتحدَّث الرَّاوي عمَّا تعرَّض لهُ الشيوعيُّون من عمليَّات قتلٍ وتصفيةٍ وتهجيرٍ، إثْرَ الصراعات السياسيَّة إبَّان الحكم القاسمي ، يقول : ((**كتب إلى فريدة المقطع التالي : " إستطاع العشرات أيضاً وبمساعدة من تنظيم حزب تودة التسلل إلى الأراضي السوفييتية عبر الحدود مع إيران ، كما إنّ البعض ممن بادر بالتوجّه إلى الأتحاد السوفيتي عبر بحر الخزر لاقوا حتفهم في البحر جرآء الأعاصير التي عصفت بقواربهم ، ومن الجدير بالذكر إن بعض تنظيمات المعارضة الإيرانية ، إدراكاً منها لطبيعة الإنقلاب، قدَّمت مساعدات خيِّرة لإيواء الهاربين ومنهم حزب (ملَّت إيران)، وهو حزب قومي وأحد أطراف الجبهة الوطنية التي تزعَّمها الوطني الراحل الدكتور محمد مُصدَّق"**))[٢٩٥]

إنَّه أراد عن طريق هذه الوثيقة أيضاً ، الإشارة إلى قوَّة رسوخ العقائد الفكريَّة والحزبيَّة ، التي كثيراً ما تنشأ من خلالها علاقات التعاطف والتآزر بين أبناء القوميَّات المختلفة ، إلى الحدِّ الذي ترقى بمدى قوَّتَها إلى مستوى قوَّة وحدة العقيدة الدينية ، إذ لم تكن هذه المبادرة من قبل الأحزاب الشيوعيَّة الإيرانيَّة – المتمثِّلة بحزب (تودة) وحزب (ملت إيران) نابعة من العقيدة الدينيَّة الواحدة بين القوميتين ، إنَّما هي نابعة من وحدة العقيدة الفكريَّة ، فهي مساعدات قدَّمتْ إلى الشيوعيين العراقيين تحديداً نتيجة ما لاقاه هؤلاء من اعتقالات وإعدامات من جهات سياسيَّة متناحرة على السلطة .

---

[٢٩٢] حارس التبغ : ١٩١ .

[٢٩٣] نفسه : ١٩٢-١٩٣ .

[٢٩٤] ينظر : مدارات الحداثة / د. محمد سبيلا ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٩ : ٢٢٤ .

[٢٩٥] حارس التبغ : ٢٠٤-٢٠٥ .

ومرة أخرى يعود الروائي أيضاً إلى الحديث عن الحراك الجماهيري وما يحملَهُ من تناقضات ، يقول: ((**ومن موسكو كتب حيدر رسالته الطويلة والمهمَّة جداً ، إلى فريدة ، المؤرَّخة في الثالث والعشرين من شهر آذار من العام١٩٦٣... وقد كتب في الرسالة تفصيلات ... وذكر أحداثاً ... إنَّ فكرته عن الجماهير والعاميَّة، والفكرة الجماهيريَّة ، والغوغائيَّة ، والثورة ، والانقلابيَّة قد تحقَّقتْ بشكل كامل في الانقلاب الذي حدث، ومن الانقلابيين ذاتهم ، أي أنَّ الانقلاب كان يولِّد انقلاباً آخراً ... ثم نقل ... بتفصيل شديد أحداث الانقلاب المرعبة ... منها صورة الزعيم الذي قُتِلَ وهو مطروح في مبنى الإذاعة على الأرض يرتدي بذلته الكاكية المصفرَّة ذاتها ، وبالهيئة ذاتها ، التي رآه بها يوماً وهو يسير بين الجماهير المجنونة التي تكالبتْ حول سيارته : "الوجوه التي شوَّهها الحبُّ وتلوَّتْ فاتحةً أفواهها بصورةٍ مقززةٍ ، هي ذاتها الوجوه التي شوَّهها الغضب والسخط وهي تقتل وتَسْحَل وتَشْنُقُ بإسم الثورة الجديدة "**))[٢٩٦] فهو عن طريق هذه الوثيقة ينقد حالات الهياج الشعبي الجماهيري الذي يحدث في الشارع ، والذي كثيراً ما يكون غير نابع عن وعيٍ وإدراكٍ مسؤولين ، إنَّما هي حالات أشبه ما تتحوَّل إلى أدوات قَتْلٍ كما حدث مع عبد الكريم قاسم الذي قادَ ثورة جماهيريَّة بإسم الشعب ، إلاَّ أنَّ الهياج الجماهيريِّ ذاتَهُ الذي استقبلَهُ بالأمسِ ، أصبح اليوم هو المسؤول عن قتلهِ بنفس الأسلوب ، ونفس عدم الشعور بالمسؤوليَّة التي ساندته على قتل من سبقه ، إذ إنَّ الوعي الجمعي بحسب غوستاف لوبون ،عندما ينشط يشل الوعي الفردي ويدعم تجهيل الفرد بعدم الكشف عن هويته أي ضياعها ، ويصادر وعيه لصالح وعي الجموع الميّال إلى العنف[٢٩٧].

مرَّةً أخرى يسلِّط علي بدر الضوء على طبيعة المكوِّن اليهودي في المجتمع العراقي ، فيتحدَّث الراوي عن شعور الموسيقار (حيدر سلمان) حينما عزفَ في باريس أمام الجمهور الغربي لأوَّلِ مرةٍ، يقول : ((**كتب إلى فريدة من هناك : " لا أعرف ... هذا أوَّلُ لقاءٍ لي مع العالم الغربيّ ، الشرق ينطوي على محمول رمزي كبير، أشعر به وهو يتحرَّك عبر جميع المراحل الزمنيَّة ، كنت أريد أن أعزف بطريقةٍ شرقيَّةٍ .. ربَّما تسخرين منِّي .. تسخرين من جملتي هذه ولكني لا أستطيع أن استبعد ثقافة ديناميكيَّة تمتد بأبعادها الدلاليَّة ومحتوياتها إلى أعماقي ، كنت أعزف بصورة ملوَّنة .. أعزف بألوانٍ صافيةٍ ، إنِّي أفهم العزف بمفهوم الصفاء والضوء ، ما إن أضع القوس على الوتر حتى أشعر بالألوان مع الألحان .. لا شيء يغيب حين تحضر بقوَّتها تلك الشمس المضيئة .. كنت أعزف في هذا الجو الكئيب والبارد حتى جعلت الجمهور يشعر بصفاء النهارات الصيفيَّة المُشْمِسةِ في بغداد ، وهكذا أخذ الجُمهور يصفِّقُ ويصفِّقُ .."**))[٢٩٨] عبر هذه الرسالة يحاول تغيير صورة طالما حاولت مؤسَّسات السلطة الرسميَّة الثقافيَّة رسمها لدينا عن رؤية المكوِّن اليهودي لوجوده في العراق هويَّةً وانتماءً ، فالخطاب الرسمي ولأسبابٍ تتعلَّق بالسلطة وسياساتها كان يُركِّزُ على رؤية تعميميَّة تُشكِّكُ بانتماء كلِّ يهوديّ عراقي ، وتحاول أن تضفي عليها نوع من الهُويَّة الخاصَّة غير الهُويَّة العراقيَّة وقد أستتبع ذلك رؤية مشابهة لمكوِّنات أخرى ، والعبارات التي وردت في الرسالة عن طريقة العَزْف الشرقيَّة ، والثقافة المُتجذِّرة ، والنهارات المُشْمِسة العراقيَّة حاول الروائي منها أن يؤكِّد أنَّ اليهود شأنهم شأن باقي المكوِّنات العراقيَّة ، كانوا منصهرين في بوتقة الثقافة العراقيَّة الجامعة ومتأثِّرين بأنساقها ، التي تراكمت لديهم جيلاً بعد جيل وأصبحوا لا يستطيعون الفكاك منها .

إنَّ اختيار الروائي لهذا الشَّخص العراقي أوَّلاً ، واليهودي ثانياً ، من أجل نقل صورة أخرى عن الشرقيِّ إلى العالم الغربي غير الصورة التي رسمها الاستشراق ، يدل على أنَّ هُويَّة الإنسان ليست بالضرورة أن تكون مبنيَّة على أساس تصنيفات و معتقدات دينيَّة بل ربَّما أنَّهُ يكون فرداً منصهراً في

---

[٢٩٦] **نفسه : ٢٠٥ .**

[٢٩٧] **ينظر: عقلية الحشود الغاضبة / أحمد محمد صالح ، دراسة منشورة في موقع الأوان بتاريخ ٩/٣ /٢٠١١ .**

[٢٩٨] **حارس التبغ : ٢١٢-٢١٣ .**

ثقافة وطنيَّة ، وخلاصة القول إنَّ هذه الرسالة تحاول تبديد صورة اليهودي مشكوك الانتماء والهويَّة في الدول ذات الغالبيَّة الإسلاميَّة .

ومن ثمَّ يتحدَّث الروائي عن معاناة الموسيقار العراقي (حيدر سلمان) عن طريق وثيقة أخرى ، الذي تحوَّل فجأة إلى مواطن ذي أصول إيرانية وقد تمَّ تهجيرهُ إلى إيران بعد قيام الحرب العراقيَّة الإيرانيَّة ، يقول الرَّاوي : ((**كتب لفريدة بعد حادثة التهجير: "علينا أن لا ننسى أنفسنا تماماً ، حتى ونحن نستسلم للدور الذي نخترعه ، حتى ذلك الدور الذي يناقضنا ، ذلك لأننا نريد أن نلعبه ، في حين أنِّي أرى الآخرين وهم يلعبهم الدور بدلاً من أن يلعبوه ، إنِّي أريد أن أجد لنفسي دوراً آخراً وأكفُّ عن لعب نفسي . فكثيراً ما نتوهَّم أنَّنا ندير اللعبة غافلين عن أنَّها هي التي تديرنا ، وكثيراً ما نتوهَّم أنَّنا ننتج قيماً مضادَّة لتلك التي نشأنا أو أنشأنا أنفسنا على معارضتها .. ولكننا في الواقع نستسلم لها**))[٢٩٩] من هذا النص ينطلق الروائي لنقض فكرة الأحقيَّة التي تدَّعيها الجماعات ، سواء القائمة منها على عقائد فكريَّة إنسانيَّة أو دينيَّة .. فنجد على سبيل المثال كل جماعة دينيَّة تعتقد أنَّ الحق ينحصر في رؤاها دون أي جماعة أخرى غيرها، وينشب على أساس ذلك شتَّى أنواع الصراعات والتهجير والقتل ، في الوقت الذي يكون فيه أفراد هذه الجماعات في الحقيقة ليسوا أحراراً فيما تَبَنَّوه من عقائد ، وأفكار، ولم يختاروا الانتماء إلى تلك الطائفة دون غيرها ، إنَّما ولدوا ليجدوا أنفسهم محمَّلين بإرثٍ دينيّ معيَّن ، فنجد من خلال هذا النقد محاولة للروائي الإشارة بطريقة غير مباشرة إلى مسألتين مهمَّتين هما ؛ مفهوم نسبيَّة الحقائق الذي لمْ يُرَاعِهِ أفراد أي طائفة دينيَّة قياساً بغيرهم ، وكذلك مسألة احترام الآخر وقبول عقيدته مهما كانت مختلفة ، وكلاهما تمثِّل أفكاراً طالما أهملتها شعوب الشرق .

ثمَّ يحاول علي بدر توظيف الرسائل وثائقاً يتحدَّث عبرها عن الأوضاع السياسيَّة والاجتماعيَّة التي تَحدُث في إيران كما شهدها (حيدر سلمان) في خلال تواجده هناك بعد تهجيره من قبل السلطة العراقيَّة ، يقول الرَّاوي : ((**كتب لفريدة : " بدأتْ حملات المليشيات المُرتبطة بالسلطة تطارد النساء في شوارع طهران وخاصَّة الشماليَّة ، كان منظراً يثير السخط والاستنكار، شباب من حثالة المجتمع ، كانوا مُلتحين يتراكضون وراء الفتيات والنساء، بحجَّة الحجاب السيِّئ (بد حجاب) كانت هذه الحثالة تدفع النساء وتتهجَّم عليهنَّ بألفاظ نابية وتحشرهنَّ في سيارة "**))[٣٠٠] فمن هذه الوثيقة يريد نقض خطاب السلطة الدينيَّة الحاكمة في إيران ، فإذا كانت هذه السلطات قد استعملت إسم الدين غطاءً للوصول إلى مبتغاها وفرْض وجودها ، فهي لم تكن ملتزمة بتعاليمه وقيمهِ ومفاهيمهِ الداعية للسلام والأمْن والخير، مفاهيم خالفتها هذه السلطات وعاملت النساء بأساليب لا تمت للإسلام بصلة ، وهنا يريد كشف تناقض هذه السلطات مع نفسها وكشف أساليبها القسريَّة في التعامل مع شعوبها تحت مسمَّى الدين .

بعدها يبدأ بالحديث عن الهويَّة الثالثة التي تقمَّصَها الموسيقار (يوسف سامي أو حيدر سلمان) وهي شخصيَّة (كمال مدحت) – التاجر السُنِّي – كي تُمَكِّنَهُ من الدخول إلى العراق بعيداً عن مشاكل هويَّته اليهوديَّة الأولى أو هويَّته الشيعيَّة إيرانية الأصل التي هُجِّرَ بسببها إلى إيران ، يقول الرَّاوي عن دخول الموسيقار بهويَّته الجديدة إلى سوريا : ((**وهكذا كتب إلى فريدة ... : " لم أكن أعرف وأنا أجلس خلف الشوفير عن شخصيَّتي الجديدة أي شيء ، هل أنا مطلوب هنا لأسباب سياسيَّة ، هل هنالك جريمة تنتظرني ، أعرف بأنِّي متزوِّج من عام ، من سيدة موصلِّية كانت متزوِّجة من إسلامي من حماة ... من التحقيق معي عرفت أن السلطة هنا مشغولة جداً بحربها مع الإسلاميين وليست متفرغة لي .. هذا ما أراحني .. ولكن ما هي شخصيَّتي الجديدة ما هي أوصافها .. لا أعرف .."**))[٣٠١] من هذه العوالم المجهولة – عوالم الهويَّات – التي يتنقَّل فيما بينها الإنسان

---

[٢٩٩] **نفسه : ٢٣٥ .**

[٣٠٠] **حارس التبغ : ٢٤٤– ٢٤٥ .**

[٣٠١] **نفسه : ٢٥٨ .**

الإنسان العراقي ، ومن ثمَّ يجد نفسه في كلِّ مرَّة منبوذاً ، يحاول علي بدر نقض خطابات السلطة فيما يتعلَّق بأمر الهويَّة ، إذ يتجلَّى من خلال هذه الوثيقة مدى زيف الهويَّة التي يتعامل بها الوطن مع مواطنهِ ، فإنسان هذه المرحلة ، لا يتمكَّن من العيش في بلده إلاَّ بعد أن يتنازل عن جزء من كيانه على وفق خطاب سلطوي زائف يتمرَّد على أبنائهِ فيسلبهم حقوقهم وحقائقهم ، ووجودهم وتاريخهم .

أمَّا عن عودة الموسيقار بشخصيته الثالثة (كمال مدحت) إلى العراق بعد زواجه من (نادية العمري) ، يقول الرَّاوي : ((**كتب لفريدة بعد أعوام المقطع التالي : " لم تتَّسم حياتي يوماً بالروح الوطنية الساذجة ، بل كنت أكره هذه المشاعر جداً ، فهي مصدر العنصريَّة والكراهية ، لكنِّي كنت أشعر بأنِّي مثل طائر المطر، أشعر بأنِّي عدتُ ، لابدَّ أن أعود في يومٍ ممطر، مليء بالرعد والبرق والبرد والمطر، وحين أفكِّر بهذا الأمر، أشعر بأنَّ قلبي يرتعد ويخفق مثل سنجاب ضخم "**))[٣٠٢] عبر هذه الرسالة التي يكتبها يهودي مؤمن بعراقيَّتِهِ لكن بطريقة تحترم المعنى الإنساني بغض النظر عن اللَّون أو الجنس أو الدين ، فإنَّ حديثه عن الوطنيَّة الساذجة التي يراها مصدر العنصريَّة والكراهية ، ينطوي على رفض واضح للجوانب الشوفينيَّة التي تعتري مفاهيم الهويَّة كالوطنيَّة ، فالهويَّة في أحد أبرز معانيها تنطوي على خصوصيَّة لمجموعة بشريَّة تميِّزها عن أخرى ، إلاَّ إنَّ الخطر هو المغالاة في هذا التَّميُّز، والتطرُّف في الخصوصية[٣٠٣]، لدرجة تصل إلى إنَّ هذه الهويَّة لا تقوم إلاَّ عبر محق أو انتقاص من هويَّةٍ أخرى .

أمَّا ما حدث من تغيُّرات في حياة الموسيقار (كمال مدحت) - في محاولة لعلي بدر رصدها - بعد تقمُّصهِ الشخصيَّة ذات الهويَّة السُنِّية ، حيث يجعل من الرَّاوي يتحدَّث عنه حين عزف أمام (صدام حسين) الرجل الذي كان سبباً في تهجيره الثاني لكن ليس لإسرائيل إنَّما إلى إيران ، ومن ثَمَّ موت زوجتهِ (طاهرة) خلال رحلة التهجير، وانفصاله عن ابنه (حسين) أيضاً ، يقول : ((**كتب لفريدة فيما بعد يشرح لها ما دار بينه وبينَ الرئيس وأعقبها بملاحظة : " كنت أنظر إلى الرئيس وهو سعيد بنصرٍ حقَّقَهُ في المعركة ، عيناه تلتمعان، وأسارير وجههِ تضحك ، لا بدَّ أنَّه مبتهج وقد سحق خصمه ، وقد تجرَّع الخميني السمّ لأنَّه أنهزم أمام صدام في المعركة ، أنا أتساءل ما معنى السعادة؟ هؤلاء السياسيون غرائزيون ،غرائزهم البدائيَّة تجعلهم يفرحون ويستمتعون ويتلذَّذون ، وينتقمون بقوة لأتفه الخسائر... أمَّا أنا فكلُّ ما أشعر به هو العدم بعينهِ ، ما شعرته في حياتي الخوف والقلق ، لقد أمضيت حياتي بهذين الشعورين .. لو سألتني عن هذا الذي تسبَّب بموت طاهرة ، وتغييب إبني حسين ، وهو المسؤول عن تدمير حياتي بأكملها.. هل أنا حاقد عليه ، هل أريد الانتقام منه ... أبداً ، ليست لديَّ أيَّة مشاعر من هذه ، كلُّ ما أحمله تلخِّصه هذه الأغنية العراقية التي كنت تحبينها: روح الله لا ينطيك .. بالصحت باسمه"**))[٣٠٤] يريد النص عبر توظيف الروائي هذه الوثيقة ، كشف زيف خطابات السلطة الدكتاتورية ، سواء السلطة الحاكمة في العراق أو الدينيَّة المتمثِّلة بالسلطة الحاكمة في إيران خلال تلك المرحلة ، في خلال تسليط الضوء على (المشاعر الغرائزيَّة) لكلٍّ من طرفي النقيض : سعادة (صدام) الغامرة بالنصر، وحزن (الخميني) بالتوقُّف خسارةً ، إذ لم يكن كل من هاتين السلطتين آبهاً بمعاناة شعبين أنهكهما قتال ثمان سنوات دماءً وحزناً ، وتقوقعاً في أجواء الحرب ، وانقطاعاً عن حركة تطوُّر الحياة ، حيث السلطة مشغولة بحروبها التي تسجِّل لها تاريخاً شخصيَّاً ، حروباً ليست من أجل الشعب أو الأرض وما إلى ذلك من شعارات السلطة الزائفة ، إنَّما من أجل نفسها وتمجيد ذاتها ، فهي سلطة تجد في الحرب استجابة لا إرادية لغرائزها ، لرغبتها بالقتل والتدمير، وليست معنيَّة بمعاناة من تطحنهم حروبها.

---

[٣٠٢] **نفسه : ٢٧٤ .**

[٣٠٣] **ينظر: الجماعات المتخيَّلة – تأملات في أصل القومية وانتشارها / بندكت أندرسون ، تر: ثائر ديب ، تقديم : عزمي بشارة ، شركة قدمس للنشر والتوزيع – بيروت (ط١) ٢٠٠٩ : ٥٢ .**

[٣٠٤] **حارس التبغ : ٣٠٦ .**

ومن ثمَّ يتحوَّل علي بدر بوثائقه إلى مرحلة أخرى من تاريخ العراق ، يتحدَّث فيها الرَّاوي عن الإجراء العسكري الغربي الذي وقع على العراق ، جرَّاء قيام صدام حسين باحتلال الكويت ، يقول : ((**كتب بعد سنوات إلى فريدة : " كانت أسوأ أيام حياتي ، الشارع يغلي ، الوجوه عابسة ، والأفق لا يُخبِّئ سوى يوم الانفجار الكبير.. كل شيء مرَّ بسرعة كبيرة .. صدام تمسَّك بالكويت وجاءت طائرات الحلفاء لتهدم بغداد برمَّتِها، لم تُبقِ على جسر، أو شارع ، أو مصنع ، أو قصر... حتى القناطر بين قرية وقرية هدَّمتها ، بغداد تحوَّلت بغضون أيام إلى قرية حقيقيَّة ، وعادت الناس تحمل الماء على الحمير مثلما كانت أيام زمان ، وكل غريزة بدائية كشَّرت أنيابها.. لم يعُدْ للحياة طعم هنا.. وأنا لا أنتظر سوى أن أموت بسلام" **))[٣٠٥] فهو يحاول عن طريق هذه الوثيقة إدانة خطابات الغرب المبطَّنة في كثير من الأحيان ، التي تظهر فعليَّاً في حالات أخرى إجراءً عسكريَّاً تتكشَّف من خلاله نظرتهم تجاه الآخر، نظرة محمَّلة بعدائيَّة تجاه مقدَّرات الشعوب وليس لإضعاف الدكتاتوريات ، قائمة على أساليب الإبادة والتدمير والاستهتار بالحياة الاجتماعيَّة للشعب ، التي لا تأبه لها من جهة أخرى السلطة الدكتاتوريَّة ، فنجم عن ذلك فناء شبه مكتمل لحياة شعب بأكمله وعلى جميع المستويات ؛ الاقتصاديَّة ، والاجتماعيَّة، والخدميَّة .. فهي وثيقة تلفت الأنظار إلى وجود غايات غير إنسانيَّة للسلطة سواء الغربيَّة منها أو الدكتاتوريَّة، فكل منها يسعى لتحقيق غاياته التي لا تُعنى بمفاهيم الإنسانيَّة .

ثمَّ نجده عن طريق توظيفه رسالة أخرى يتحدَّث عن مرحلة الحصار الاقتصادي التي عاشها البلد، يقول : ((**مقطع من رسالة أخرى : " كلُّ أصدقائي رحلوا ، نادية توفِّيت ، أمجد مريض ، وداد رحلت ... إبني عمر في مصر مع خالته ، أشعر بآلام في مفاصلي والمستشفيات لا أدوية فيها ، الشوارع مُتربة ، والدكاكين خلتْ من البضائع ، الفقر والجريمة في كل مكان ، الشعب كلُّه جماهير لا طبقات ولا شرائح اجتماعيَّة ... هنالك فقط طبقة سياسيَّة تحكم بالعنف الذي لا حدود له ، الموسيقى لم يَعُدْ لها وجود سوى الموسيقى الجماهيريَّة المُبتذلة ، والأغاني الحماسيَّة التي تُبارك للسلطة انتصارها ، والحركة القوميَّة تتحوَّل شيئاً فشيئاً إلى حركة إسلاميَّة .. صدام يُصلِّي .. صدام يعتقد أن ما حدث هو مُقَدَّر من الله ، والناس تعيش في فقر مدقع ونوع من اليأس قاتل ، فأخذت تخفُّف هذه النزعة بالعودة إلى الدين" **))[٣٠٦] يعود هنا من هذه الوثيقة إلى نقض خطابات السلطة مع الشعب، فهذه السلطة بعد أن فقدت قوَّتها العسكريَّة خارجياً ، تولَّدَ لديها هاجس البقاء والسيطرة على الداخل أي الشعب على الأقل ، وبأيِّ وسيلةٍ ممكنةٍ خصوصاً وأن الشعب يعاني ويلات أوضاع اقتصاديَّة مُتردِّية عادت به سنوات إلى الوراء ، فلم يكن أمام هذه السلطة إلاَّ استعمال الدين وسيلة إيهام تدفع مسؤوليَّة الأحداث وسوء الأوضاع نحو الأقدار والغيبيَّات ، وتغطِّي بها أفعال وحشيَّة تقوم بها ضد فئات كبيرة من هذا الشعب، وهذه الأساليب الملتوية إلى جانب أساليب العنف ، كانت لها عواقب وخيمة على المجتمع العراقي الذي تحوَّل باستمرارية تلك الخطابات إلى شعب (جماهيري) على حدَّ تعبيره خالٍ من الطبقات ، ويقصد بذلك افتقاد الطبقة المدنيَّة التي بذوبانها ذاب كل وجود لمظاهر المدنيَّة الحقيقيَّة ، كالموسيقى التي حلَّ محلَّها الفن المُبتذل ، فنجد بذلك محاولة للروائي في كشف زيف الخطاب الديني الرسمي الذي وُظِّفَ وسيلةً من وسائل السلطة القوميَّة الدكتاتوريَّة لتلك المرحلة في تخدير شعبها ، وقد حاول التأكيد على حال البلاد في تلك المرحلة في خلال تعزيز تلك الإشارات في وثيقة أخرى ، يقول : ((**هذا ما كتبه في رسالة إلى فريدة : " الحياة باردة وخاوية ، وبغداد لم تكن سوى عالم يلفُّهُ الغموض الشوارع قذرة ، الدكاكين فارغة ، الوجوه شاحبة مريضة ، وجوه الناس يابسة ويائسة، وقاعات الموسيقى الكلاسيكيَّة أصبحت صالات شعبيَّة للأغاني المُبتذلة.." **))[٣٠٧] فهو يرصد أوضاع المجتمع التي تردَّتْ في مرحلة الحصار الاقتصادي وهو حدث تاريخي لا يمكن للروائي أن يتمرَّدَ عليه في شيء لأنَّه واضح تمام الوضوح إذ لا يمكنه

---

[٣٠٥] **نفسه : ٣١٢ .**

[٣٠٦] **حارس التبغ : ٣١٦-٣١٧ .**

[٣٠٧] **نفسه : ٣١٩ .**

الإفلات من قبضة الواقع التي فرضتْ نفسها بوصفها حدثاً تاريخياً قريباً ومُتعارفاً عليه ولا خلاف في تفاصيله .

وبعد أن عاش الموسيقار مرحلة الحصار كلَّها ثمَّ مرحلة سقوط السلطة ، ودخول الجيوش الأميركيَّة وكان من ضمنهم إبنه مئير الذي كان قد التحق بقوات المارينز بعد أن هاجر من إسرائيل إلى أميركا ، ودخل مع دخول الجيش إلى بغداد ، والتقى والده في الأيَّام الأخيرة قبل مقتله على أيدي مجهولين ، يقول الرَّاوي : ((**آخر رسالة أرسلها كمال مدحت إلى فريدة بيد أبنه مئير أثناء زيارته له في منزله في المنصور: " سيصل الموت قريباً ، لن أعيش طويلاً ، صحيح إنِّي سأقاومهُ أوَّل الأمر، ولكنِّي سأستسلم له بحب، أنا أتحرَّق شوقاً إلى اللحظة الأخيرة ، ستكون نشوتي أمامه لا توصف ، لحظة اللذة القصوى؟.. حدثتك في المَّرة السابقة عن حارس التبغ أليس كذلك؟ أنا أفكِّرُ اليوم بالتالي : لم لا يكون الموت هو حارس التبغ .. أنا لا أراه بشعاً أراه سيداً وسيماً.. سأعانقهُ وأقول له يا أخي.."**))[٣٠٨] يُركِّزُ النص هنا على إظهار رغبة الفرد بالموت ، وذلك من أجل نقض واقع حياة اجتماعيَّة في ظلِّ مقولات سلطة ترفض تَعدُّد الهويَّة ، وذلك من خلال صياغة مفهوم آخر للموت ليكون بمفهومهِ الجديد أفضل من هذه الحياة أي بوصف الموت ذا شخصيَّة واحدة ، وهويَّة واحدة واضحة، كالشخصيَّة الأصليَّة في ديوان (دكان التبغ) وهي شخصيَّة حارس التبغ التي استلهم منه الموسيقار شخصيَّاته الأخرى ، ليكتشف في النهاية إنَّه لا يمكنه الحصول على هويَّة تمنحهُ الأمان والراحة بدل الخوف والقلق اللذين عاشهما طوال حياته إلَّا في حالة الموت ، فالموت يصبح أفضل من الحياة في بلدٍ يتفاقم فيه صراع الهويَّة ، ويُعَامَلُ فيهِ الإنسان على أساس هويَّتِهِ .

٩- رواية الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد :

ثمَّ يعود الروائي للحديث عن قمع السلطة للحريَّات الفكريَّة ، التي تجد فيها ما يُهدِّد أمنها ، وذلك في حديث الرَّاوي عن رئيس الطائفة ، يقول : ((**لقد تمَّ توزيع رسالة عن الخواجة عماد الدين هذا اليوم ، اتَّسمتْ بالفطنة والمهارة لأنَّ فيها الكثير من الحقائق عن حياة الخواجة عماد الدين وحياة عائلته ، ولكنَّها تصفه بأنَّه يعترف اعترافاً بيِّناً بالهرطقة ، وأنه زنديق ، ويعادل مفهوم الزنديق لديه كلمة صدّيق ، وتصفه الرسالة بأنَّهُ طموح لا رادع له ، ومشعوذ دجَّال**))[٣٠٩] عن طريق هذه الرسالة الملفَّقة عن رئيس الطائفة الخواجة (عماد الدين) التي وظَّفها علي بدر في النص وثيقةً يُفارِق بها التاريخ بأسلوب الميتاقص التاريخي ، أي أنَّه ينقض التاريخ الذي يتحدَّث عن أمجاد كل الخلفاء دون استثناء ، ويهمِل مثل هذه الوثائق التي تُدينهم بوصفها إجراءات قمعيَّة ضد أعلام المعرفة أو الحركات الفكريَّة عامة . فهذه الوثيقة تنقض التاريخ الإسلامي الرَّسمي الذي يردد وعلى الدوام أنَّ عصر الخلافة الإسلاميَّة كان عصر حرية الرأي بلا منازع ، في الوقت الذي تتوافر فيه اتهامات جاهزة للمثقَّفين بالهرطقة .

أمَّا فيما يتعلَّق بأمر الطائفة نفسها بوصفها الطرف المناهض للسلطة ، فيتحدَّث الرَّاوي عمَّا يحدث بين قياداتها بعد قتل رئيسها الخواجة (عماد الدين) من السلطة ، ثم ما حدث من إثارة فتن بين الباقين من قياداتها وهم الخواجة (عباس) والخواجة (سنان) ، ومحاولة عباس الإطاحة بالخواجة سنان من أجل التفرُّد بقيادة الطائفة ، يقول : ((**كتب الخواجة عباس رسالة طويلة إلى أعضاء التنظيم ... تناول أمر الخواجة سنان ، وقال : كنت مخدوعاً ببعض الخواجات ... أنظر لهم نظرة التبجيل العظيم ... أرى فيهم أشباه أنبياء على الأرض ... ولكن بعد خيانة الخواجة سنان لاح لي أكثرهم ...بغيضين ، مقيتين ، مُصطنعين... يريدون الهيمنة على العالم ، وأن يسحقوا الكيان الخاص للإنسان بقوانين مجرَّدة ، وأفكار فجَّة ، وعواطف رخوة**))[٣١٠] يكشف النص هنا عن طريق هذه الوثيقة رؤية أخرى مُغايرة عن الحركات التغييرية وخطاباتها، وما يَحدث

---

[٣٠٨] **حارس التبغ : ٣٣٠ .**

[٣٠٩] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٣٣٦ .**

[٣١٠] **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٣٦٧-٣٦٨ .**

بين قياداتها ، إلى جانب الرؤية المُتعارف عليها تاريخيَّاً عن حركات التغيير في العالم ؛ رؤية التمجيد والقُدسيَّة ، أو يمكن أن نقول أنَّها رؤية تنقض الرؤية الأولى ، رؤية قائمة على تحطيم هالة القداسة التي يُؤطَّر بها مفهوم التغيير ودعاته تاريخيَّاً إذ إنَّ قياديي الحركات التغييرية ماهم - حسب الروائي - إلاَّ نذير ولادة دكتاتوريين جُدد إلى الساحة السياسيَّة إن سنحت لهم الظروف ، فما إن علا شأن الطائفة حتى انشقَّ الخواجة (عباس) أحد أفراد ثالوث الحكمة التي تقود هذه الطائفة ، ووشى برفيقهِ (سنان) ثم أعتلى هو منصب القيادة متفرِّداً ، وذلك في خلال وثيقة أخرى ، يقول الرَّاوي : ((**وبعد هذه الرسالة وصلتني في الظهيرة رسالة من مجلس الخواجات، تقول فيها إنَّ الخواجة عباس حلَّ محل الخواجة عماد الدين ، وقد تخلَّى مجلس الخواجات عن الرئاسة الثلاثيَّة للطائفة بسبب ... الظروف الصعبة التي تمرُّ بها الطائفة من قتل واغتيال وتهجير**))[٣١١] فمن هذه الرسالة يشير إلى وجود بداية توجُّه دكتاتوري لأحد قياديِّ الطائفة - الذي تفرَّد بالقيادة - تلك الطائفة التي تنادي بمدينة فاضلة قائمة على أُسس معرفيَّة ، فإذا كانت هذه الحركات تبدأ من رحم الشعوب ضد ظلم السلطات واستبدادها ، فهي أيضاً وبالتدريج تبدأ بالانحراف عن مسارها الذي بدأت به ، ومن ثمَّ التحوُّل إلى كيان دكتاتوري .

١٠- رواية أساتذة الوهم :

هذه الرواية - وكما أشرنا سابقاً- طرحت قضية المثقف في ظل سلطة دكتاتورية ، ونوع المعاناة التي يعيشها ، ومدى تأثيراتها على ثقافته وقدراته المعرفية ، فنجد إنَّ علي بدر يقوم بتوظيف الوثائق/ الرسائل ، للبحث في تأثير السلطة الدكتاتوريَّة في مجتمعات أخرى وعلى شريحة المثقفين تحديداً ، فيتحدَّث الرَّاوي – بوصفه شاعراً مثل بقية أصدقائه حين كانوا جنوداً في الحرب العراقيَّة الإيرانية - عن رسالة بعثتها له من روسيا أخت صديقه (منير) الذي أُستشهِدَ في هذه الحرب هو وصديقهم الآخر عيسى ، تطلب فيها مساعدته في تزويدها بالتفاصيل والمعلومات عن حياة هؤلاء الجنود الشعراء بمن فيهم أخوها منير- لأنَّها لا تعرف الكثير عن حياته شاعراً - وكذلك الرَّاوي نفسه ، وعيسى ، يقول : ((**لقد تسلمّتها باضطراب ... في ظهيرة يوم تشريني مشمس في العام ٢٠٠٣... كانت الرسالة مرسلة من روسيا ، وقد لحظت ذلك من الطابع المُلصق على المظروف ... وهو رسم تخطيطي باللون الأزرق الفاتح للشاعر الروسي المعروف مايكوفسكي ... قالت ... إنَّها التحقتْ هذا العام ببرنامج الدكتوراه في جامعة يطرسبورغ ، وستكون إطروحتها عن شعراء روس ماتوا مجهولين في السجون أو في معسكرات الاعتقال تحت الحكم الستاليني ... وقالت... إنَّها تريد أن تصنع نوعاً من المُقارنة ، أو على الأقل نوعاً من المُقاربة تجمع شعراء عراقيين عاشوا ... أعوام الحرب العراقية الإيرانية ... والشعراء الذين ماتوا أو قُتلوا في ظلِّ حكم صدام حسين ولم ينشروا شيئاً من شعرهم ، مع هؤلاء الشعراء الروس المجهولين الذين عاشوا في حقبة مشابهة ، ذلك أنَّها ترى تشابهاً كبيراً في المرحلتين ... وقد حددَّتْ بالأخصّ الكتابة عن حياة عيسى الذي أُغدِم في العام ١٩٨٧**))[٣١٢] إنَّ مجرَّد اختيار الروائي للسلطة الدكتاتوريَّة في العراق لإجراء مقارنة مع السلطة الدكتاتوريَّة في روسيا يجعلنا نتأكَّد أنَّ سياسات السلطة الدكتاتوريَّة بغض النظر عن عناصر الزمان والمكان واختلافهما، تستعملان الأساليب نفسها وتمارسان التأثير نفسه ويعيش في ظلِّهما الإنسان تجارب متشابهة ، فالسلطتان دكتاتوريتان ، وفي الوقت نفسه تستندان إلى آيديولوجيا شموليَّة ، وتمارسان سياسة قمعيَّة تجاه أفراد شعبيهما مثقَّفين أو عامَّة ، وبالمحصِّلة ستجد أنَّ تجربة الشاعر أو الفنان في ظلِّ الأنظمة الدكتاتورية متقاربة ، ومجرَّد المقارنة بين التجربتين يجعلنا نضع هذه الأنظمة ندّاً للحياة ، لأنَّها ستضعنا في مقارنة بين سلطتين تصل بنا إلى محصلة نهائيَّة هي رفض الدكتاتورية وإدانة كلا النظامين ، فالدكتاتورية في النهاية تقف نداً للحياة ، للحرِّية للمثقَّف الحرّ، للآمال والطموحات المشروعة ، ومن ثمَّ فإنَّ رغبة كاتب الرسالة (ليلى) - بالتركيز على الحياة

---

[٣١١] **نفسه : ٣٧١-٣٧٢ .**

[٣١٢] **أساتذة الوهم : ١٣-١٤-١٥.**

التفصيليَّة لهؤلاء الشعراء في ظلِّ نظام دكتاتوري- هي فضح للدكتاتوريات ورفض لها في كلِّ زمان أو مكان .

وفي محاولة رصد للشخصيَّات يقدِّم علي بدر وثيقة تتحدَّث عن شخصيَّة برزت في مرحلة الحرب ، وهي شخصيَّة (د.إبراهيم) الطبيب والشاعر الذي تعرَّف عليه لاحقاً ، بعد أن قرأ ديواناً له كان مؤثِّراً جدَّاً على الكثير من الجنود ، يقول : ((**بعد تعرفّي إلى منير... كتب لي رسالة تتحدّث عن شخصية غريبة الأطوار وشاعر خارق أسمه الدكتور إبراهيم ، وتحدَّث لي فيها عن ديوانهِ ... وكانت كالآتي : " قبل عام كنت تعرَّفتُ على ديوان (أناشيد) ... كتبه شاعر غريب الأطوار أسمه الدكتور إبراهيم ، وهو جندي طبيب في وحدة الميدان الطبيّ في الفرقة الثالثة للفيلق الثاني ... الكثير من قناعاتي قد تغيرّت ... والكثير من رؤيتي للعالم والكون والحياة قد تغيَّرتْ تغيُّراً جذرياً بعد قراءة هذا الكتاب ... ولست وحدي ... إنَّما أغلب الذين قرأوه من أصدقائي ... من الجنود ... إلى اليوم واقع تحت تأثير سحره ... ولا أقصد الديوان وحده ... بكلماتهِ ودلالاتهِ وصورهِ ، إنَّما بسلسلة الافكار التي كانت وراءه ، وبشخصيَّة الدكتور إبراهيم ... الذي لا ينفصل ... عن ديوانه لا بغرابته وجنونهِ فقط ، إنَّما بروحهِ الشيطانيَّة ووحيه وقوة تأثيره ... لقد حررّني هذا الديوان من مفاهيم طبيعيَّة مثل الموت والحياة والنوم والطعام والأشياء الأخرى"**))[٣١٣] أراد من هذه الوثيقة ، إلقاء الضوء على جانب من متغيِّرات حياة المجتمع العراقي في مرحلة فرشَ بها الموت مطارفه باتساعٍ مُخيفٍ ، فضلاً عن أجواء سياسيَّة ضاغطة تستعملها السلطة وسيلةً في السيطرة على زمام أمورها تجاه الشعب ، كلُّها آليَّات سياسيَّة تمكنَّتْ من زلزلة الطبيعة الاجتماعيَّة للفرد العراقي ، فسادَ نوع من الاعتقاد بالغيبيَّات والماورائيَّات التي لم تقتصر على عامَّة الناس ، إنَّما على مثقفيهم أيضاً ، فشخصيَّة (الدكتور إبراهيم) شخصيَّة تؤمن بالغيبيَّات إنَّما على وفق مهارات علميَّة تضع لكلَّ المسائل الحياتيَّة الضاغطة أو المُحيِّرة حلولاً و مسوّغات غيبيَّة ، فيحاول أن يضع فلسفة غريبة للموت يجدها الأفراد وتحديداً الجنود مفهوماً يساعدهم على مواجهة نمط حياتهم الذي يضعهم مع الموت وجهاً لوجه في كلِّ لحظة ، فيمكن أن نقول أنَّه عن طريق هذه الوثيقة يرصد حالة إجتماعيَّة سادتْ في مرحلة معيَّنة .

ثمَّ يعود علي بدر ليركِّز على مسألة تتمثَّل بحديث الرَّاوي عن فكرة ليلى- عبر واحدة من رسائلها له - عن الظروف المتشابهة التي تصنع شخصيَّات متشابهة ، التي تنتج عنها مشكلة المجتمعات الشرقية عامة ، عن طريق رسالة أخرى ، يقول : ((**أرسلت لي ليلى مُفصَّلاً بعملها، قالت إنَّ فكرتها تقوم على أنَّ الظروف السياسيَّة والاجتماعيَّة المتشابهة تخلق شخصيَّات متشابهة ، ولكنَّها ركَّزت على قضيَّة واحدة هي عيسى ... فَرِحْتُ لعيسى ... ففكرة الظروف المتشابهة وخلقها لعوالم متشابهة هي ما صنعت عيسى على غرار الكُتَّاب الروس ... كنت أُفكِّرُ في هذا الأمر: يمكنك أن تجد في بغداد شاعراً يشْبه شاعراً في بطرسبورغ أو باريس أو بكِّين أو الهند أو أفريقيا إذا توفَّرت الظروف المتشابهة ، وهذا ما كان يريده عيسى ... ولكن كنت أفكر بطريقة أخرى أيضاً : هل يمكن أن نعثر في بطرسبورغ أو باريس أو بكين أو الهند على شخص مثل عيسى؟**))[٣١٤] يقدِّم في هذه الوثيقة صورة من صور المثقَّف في مجتمعاتنا العربيَّة بشكل عام ، وهو المثقَّف المسحور بالتجربة الغربيَّة بكلِّ تفاصيلها ، المُندفع بشدَّة لنقلها بطريقة استنساخيَّة ، من دون الأخذ بنظر الاعتبار الفارق الزماني والمكاني ، هذا المُثقَّف الذي لا يتجذَّر مع جماهيره بشكل عضوي ، ويشعر بنفور من مجتمعه الذي لم يخلق له بيئته الغربيَّة التي يريدها هذا المثقف – كما هو حال عيسى - والحال هذا يوصلنا إلى مشكلة المجتمع العراقي ، يقول : ((**قالت لي ليلى في إحدى رسائلها مرَّةً : ربَّما مشكلتنا نحن في بغداد هي التقليد الأعمى ، فتاريخنا الحديث هو تاريخ قراءة وإساءة قراءة أكثر ممَّا هو تاريخ تجربة ، الإسلاميون قرءوا كتب التاريخ القديمة ، قرأوا الأحداث التاريخيَّة وكأنَّها حدثت اليوم ... وأرادوا تطبيقها كما هي ، والمثقَّفون المعاصرون قرأوا ثقافة أوربَّا ، وأرادوا تطبيقها كما هي ... وبدلاً من أن يفرز الواقع الأفكار ، أصبحت الأفكار هي تريد خلق الواقع ، ولذلك فقدنا**

---

[٣١٣] **نفسه : ٣٣-٣٤ .**

[٣١٤] **أساتذة الوهم :١٠١-١٠٢.**

البوصلة ... وهكذا كان عيسى ...))[٣١٥] فلربَّما يكون هذا المثقَّف المتمثِّل بـ (عيسى) هو ردَّة الفعل المقابلة لِمَا يسود المجتمع العربي من تيَّارات أصوليَّة ترفض كل ما هو غربي ، وتحاول الرجوع بعجلة الزمن إلى الوراء ، فكلٌّ من هذين الطرفين يحاول جعل المجتمع يلائم ما يقرأه في الكتب ، ممَّا تسبَّب في خلق واقع متخلخل ، وأفكار عقيمة ، فلا الأفكار صنعت واقعاً ، ولا الواقع لاءَم تلك الأفكار ، وبذلك يمكن أن نقول أنَّ علي بدر أراد من هاتين الوثيقتين نقض واقع الثقافة العربيَّة التاريخي والمعاصر.

الصِّور الشخصية

إذا كان التاريخ التقليدي قد صبَّ جُلَّ اهتمامه على الصور ذات السمة التاريخية أي التي تتعلَّق بحدث تاريخي معيَّن ، أو إنجاز تاريخي معيَّن ، أو عائدة لشخصية تاريخية معروفة ، فإنَّ آلية التاريخ الجديد قد شملت إلى جانب هذا النوع من الوثائق كل ما يمنح الإشارات أو الإضاءات التي من الممكن أن تحيل إلى المسكوت عنه من حقائق وأحداث عاشها أفراد تنعكس تفصيلات حياتهم على شرائح كبيرة من المجتمع ، وكما وظَّف الروائي علي بدر النوع الأول (الصور التاريخية) في نصوصه الروائية ، فقد وظَّف بكثافة أكبر الصور الشخصية أيضاً ، بغية الكشف من خلال العوالم المُتخيَّلة والقدرة التفصيلية للسرد عن تفاصيل وموضوعات متنوعة ، وقد وردت في كل من رواية (بابا سارتر) و (شتاء العائلة) و (صخب ونساء وكاتب مغمور) و (مصابيح أورشليم) و (الركض وراء الذئاب) و (حارس التبغ) و (أساتذة الوهم) .

١. رواية بابا سارتر :

لقد أشرنا سابقاً إلى أنَّ أحداث هذه الرواية تدور حول الجيل الستيني في العراق ذلك الجيل المولع بمحاكاة أي تقليعة في الغرب إذ أنَّ (الستينيين العراقيين يتحركون باندفاعة مقلِّدة لأقران لا صلة لهم بهم ولا معرفة ، أقران في تهيام حضارة متفوقة)[٣١٦] وقد سخر فيها الروائي علي بدر من سطحيَّة ثقافة هذا الجيل ونتاجاته الفكرية ، ولكن لم يقتصر الأمر على ذلك ، إنَّما طالت السخرية أيضاً أصحاب الفكر اليساري – التروتسكي تحديداً ، وذلك عبر حديث الرَّاوي عن شخصيَّة (إدمون القوشلّي) إبن خالة (نادية) الفتاة التي أحبَّها الفيلسوف وتخلَّى عنها ، فكان أن تزوجت من (إدمون) الذي كان يحبُّها وبسبب هذا الحب أصبح يَكنُّ العداء لـ (عبد الرحمن) الفيلسوف الوجودي لأنَّها كانت تحبُّه سابقاً ، وعن طريق توظيف وثيقة تاريخية - تمثَّلتْ بصورة زواج إدمون ونادية - يحاول علي بدر السخرية من أفكار إدمون التروتسكي المثقَّف ، يقول الراوي : ((**صورة واحدة فقط ، صورة كنت عثرت عليها من بين كل الوثائق التي تصوِّر نادية و إدمون معاً ، صورة لها أهمية كبيرة ... كانا وسيمين للغاية ... إدمون بسترته المخملية السوداء ، و بنطاله المُقلَّم الواسع الذي يلامس حذاءاً أسوداً أنيقاً بلمعته وجلده الثمين، بينما تضع نادية شريطاً زهرياً ملفوفاً في طرف قصَّتها الإنكليزية القصيرة .... لقد وجدت هذه الصورة في أرشيف المصوِّر حازم بك ومن الثابت إن إدمون ونادية كانا قد تزوجا ، والوثائق تشير كلُّها إلى ذلك**)) [٣١٧]. فيريد علي بدر عبر هذه الوثيقة ، التي تشير إلى زواج إدمون القوشلّي من نادية خدُّوري طرح قراءة نقدية لتاريخ المثقفين اليساريين أيضاً في العراق وادعاءاتهم بالانفتاح والتقدُّم والعلمانية والحقوق الإنسانية ، لأنَّ إدمون القوشلي كان يسارياً

---

[٣١٥] **نفسه : ١٠٦-١٠٧ .**

[٣١٦] **تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي / فوزي كريم : ١٧ .**

[٣١٧] **بابا سارتر : ٢١٢ .**

تروتسكيَّاً من بعد وجودي ((**كان إدمون يريد الثورة ... ثورة تروتسكية كاسحة**))[٣١٨] إلَّا إنَّه من جهة أخرى ما إن عَلِمَ بعد زواجه إنَّ نادية إبنة خالته - التي طالما عشقها وتمنَّى الإرتباط بها - ليست باكر حتى انهال عليها ضرباً وإهانات رغم ما قدَّمتْ من مسوّغات وظروفاً أحاطت بالحادث الذي تعرَّضتْ له ، ومن جهة أخرى ألصق التهمة بفيلسوف الصدرية رغم أنَّها أقسمتْ له بعدم مسؤوليته عمَّا حصل لها سابقاً ، لكنَّه أصرَّ على ذلك وأرادها حجَّة للإنتقام من عدوِّهِ الثريِّ الأرستقراطي الوجودي الذي حاز يوماً على قلبها ، أي كأنَّه يريد الإنتقام - مدفوعاً بإحساس النقص - من ثراء وبرجوازية الفيلسوف حيث كان يفوقَه بهما أي بدافع العداء الشخصي ((**ماكو غير هذا الوجودي الجبان، هذا العميل القذر ، بس أصبر لي أنا إدمون بن عديلة أنا أخذ بثاري وثار شرفي**))[٣١٩] إذ أراد الروائي التركيز على هذه النقطة ، فلم تكن العقيدة الفكرية (اليسارية التروتسكية) بشعاراتها هي المُحرِّك والدافع والمقوِّم لسلوك معتنقي هذه الثقافات وأفكارهم ، فما أن يحدث موقف على أرض الواقع حتى تظهر حقائقهم من خلال سلوكيات لم تتمكن من تغييرها ثقافتهم الشفاهيَّة التنظيرية.

٢- رواية شتاء العائلة :

هذه الرواية – كما ذكرنا - تركِّز البحث في طبقات المجتمع العراقي بعد إنهيار الحكم الملكي، وذلك من خلال تسليط الضوء على جانب من حياة عائلة من الطبقة الأرستقراطية لذلك المجتمع ، التي طالما أحاطتها نظرة إجتماعية على مدى التاريخ بوصفها طبقة مُتعالية تعيش في برجها العاجي من السعادة ، والتي لا يتمكَّن أحد بلوغها أو تعكير صفوها لما تتحلَّى به هذه الفئة من دهاء ومكر لا يُخترق ، وأنها طبقة كثيراً ما تنعم وحدها بخيرات السلطة بواسطة العلاقات الوطيدة مع الأنظمة الحاكمة .

إلاَّ أنَّ الروائي علي بدر أراد الإشارة بأنَّ مثل هذه الطبقة من المجتمع هي من ضمن مَنْ يُمثِّل المدنية في المجتمع العراقي ، المدنية التي فقد المجتمع معالم وجودها وديمومتها مع سيادة الأنظمة العسكرية في الحكم ، وكذلك أراد نقض هذه المفاهيم السائدة التي شكلت تاريخ تلك الطبقة من المجتمع ، بتناوله حياة سيدة من هذه العوائل عاشت وحيدة في المنزل بعد تفرُّق العائلة بين وفاة وهجرة بعد أن تمكَّن من خداعها شخص غريب ، ووظَّف بعض الوثائق التاريخية كالصورة التي فتحت على الرَّاوي نافذة الذكريات ، فأخذ يتذكَّر حياة عمَّته حين عاشت وحيدة على صدى ذكرياتها، فيقول: ((**فتحتُ خزانة العائلة .... وفي تلك اللحظة سقطت صورة من يدي على الأرض ، كانت باللونين الأسود والأبيض لعمتي وهي شابة ، فنظرت إليها ، نظرت إلى عينيها القاتمتين المسحوبتين برقَّة ، أنفها المرتفع قليلاً ، إستدارة وجهها الناعمة وملابسها الجميلة المحتشمة ... فتذكَّرتُ حفلة جدِّي ليلة رأس السنة ... فجأة تذكرت المنزل المنيف المشيد في الضاحية الداخلية**)) [٣٢٠] فهي صورة عكست تاريخ نمط حياة فئة من المجتمع ، تعكس إلى جانب ملامح السعادة والرخاء والترف ملامح إلتزام أخلاقي ومظاهر ثقافية فقدت صدقها مع التغيير السياسي ومن ثمَّ الإجتماعي ، حيث فقدت هذه الشريحة من المجتمع مكانتها بسبب علاقاتها السابقة مع العائلة المالكة ، وإن حلَّ محلَّها عوائل أخرى فهي لم تتمكن من تجسيد ملامح المدنية الحقيقية في العراق ، إنما هي معظمها عوائل نازحة من أماكن أخرى صنعت لها السلطة والأموال هالةً من المكانة الرفيعة .

وإنَّه أيضا يحاول الإشارة إلى أخلاقيات تلك العوائل من خلال إظهار النهاية التعيسة التي انتهت بها حياة هذه السيدة بسبب خدعة بسيطة قام بها رجل غريب دخل حياتها وإبنة أخيها ، فتلاعب بمشاعر المرأتين ممَّا تسبَّب بموت الفتاة وتعاسة العمَّة ، يقول الرَّاوي : ((**لقد دمَّرت عمتي حادثة حب بسيطة ولا أحد**

---

[٣١٨] **نفسه : ١٨٠ .**

[٣١٩] **نفسه : ٢١٤ .**

[٣٢٠] **شتاء العائلة : ٩-١٠ .**

يشهد على هذا سوى خزانة الصور ... لقد ماتت العمة بسبب قصة حب ، لقد دخل غريب منزلنا وهدم سلام العائلة إلى الأبد))[٣٢١] فكانت صور العمَّة هي من شهدت وروت قصة هذه المرأة ، لذلك بعد أن خرج من هذه الذكريات يقول الرَّاوي ((**لقد أعدتُ الصورة بهدوء كبير إلى الخزانة أعدتُ صورتها إلى علبة مغطاة بساتان ناعم ... وأغلقت الخزانة**)) [٣٢٢] .

ثم يعود الروائي إلى قصة المدنية المفقودة في المجتمع ، فيوظِّف بعض الصور الشخصية للكشف عمَّا آلت إليه حياة هذه العوائل ، فيقول الرَّاوي : ((**لا أحد يروي سوى هذه الصور الفوتوغرافية المُقامة من بعيد ... كانت صورتي مُحنَّطة بإطار برونزي على الجدار الشاهق ، وخلفي المناظر الخامدة المتروكة في مدنيَّات مجهولة كنا نتطلَّع إلى المدن الصامتة ، والأشياء تتوالد فيها بشكل أخَّاذ ، الأشياء المتشابهة لا تخلق جديد إلَّا في هذه الفوضى التي تعبر عن مجهول ... وصورتي صغيراً قرب عمتي ، فأخذت أتفحص الصورة ، كما لو كنت أتفحص ظلِّي في العتمة ... كنت أتذكَّر عالمي الصغير وكأنَّه عالم ينبثق من جسد يتهاوى**)) [٣٢٣] يتحدَّث عن ماضيهم بعدّهم عائلة عاشت ماضيها في ظل الحكم الملكي ، في إطار علاقات وطيدة مع العائلة المالكة ، وهو العصر الذي يرى فيه الروائي أكثر مراحل التاريخ العراقي اقتراباً من المدنيَّة، فقد مثَّلتْ الصورة – بوصفها وثيقة شخصية بكل الإيحاءات التي ذكرها الرَّاوي - مسألة رثاء لما آل إليه وضع المدنية في هذا البلد ، ومثَّلت نقضاً لحكم حوَّل المُدن إلى رماد خامد ، فالرَّاوي هنا لم يُشر إلى بنايات خامدة وإنَّما إلى مدنيات خامدة ، إنَّه يرثي خمود المدنية لا العمران والبناء ، فالرَّاوي بحكم كونه ينتسب إلى هذه العائلة البرجوازية العراقية التي عاشت إبَّان الحكم المدني وكان يعاني كما عائلته الآن من غربة في هذا البلد تلك الغربة التي يشعر بها الفرد ذو الإرث المدني والتقاليد البرجوازية في بلد خضع تحت حكم العسكر، شهد الكثير من الهزَّات الاجتماعية التي جعلت مفهوم الطبقات في العراق أمراً في عداد المستحيل .

وتستمر الصور الشخصية في رواية قصَّة المدنية ، فيقول الرَّاوي : ((**صورة أخرى ، صورة كنت رأيتها للمرة الأولى في لندن ... في محل صغير تديره مصوِّرة شابة ، يعرض في الواجهة الزجاجية صورة لعمَّتي بقصة شعرها القصيرة ، وأنفها الموضوع للأعلى ، وابتسامتها الحزينة الذائبة ، كنت أشعر وبقوة بهذه الرغبة العظيمة للحياة وهي تنبجس من هذا الإطار الجامد الذي لا حياة فيه ، وعندها أدرك بأن التغير الجذري للكلام ، لا يكون إلا حينما تتكَّلم الصورة ، أدرك بأنَّ كل أحلامنا وخيالاتنا سوف تنتهي إلى هذه الواقعية الشديدة البديهية**))[٣٢٤] يقوم الراوي باستنطاق الصورة التي عرضت له حياة المرأة ، صورة نطقت بالشيء وخلافه ، فما رآه من رغبة في الحياة داخل إطار هذه الصورة ، جعله يُدرك نهاية الأحلام والخيالات في إطار الواقع ، إنَّ حياة هذه الطبقة من المجتمع تكون أكثر عرضة للانهيارات من غيرها لارتباطها بالسلطة ، الأمر الذي لم يكن يمنح وجودهم ترفاً فحسب ، وإنَّما تقلُّبات أيضاً ، فيقول : ((**كل يوم كنت أقف أمام أستوديو التصوير الذي يحتفظ بصورة للشرقية التي زارت لندن في الخمسينيات والتقطت صاحبة المحل الأيرلندية صورة لها ثم سجنتْ الصورة في إطار مذهَّب جميل ... وعرضتها في واجهة المحل الزجاجية ... وأنا أتوسَّل إلى أبنتها : (هل تبيعين الصورة ... إنَّها صورة عمَّتي) – (لا آسفة هذه الصورة كانت تحبُّها والدتي .. وعرضتها في الواجهة .. إنَّها تذكِّرني بها) – (سنبيع المنزل .. سنبيع المنزل) كنت أتوسَّل : (لا تبيعوا المنزل لم يبق لنا من المنزل الذي ولدنا فيه غير العمَّة وذكرياتها) . كنت أقول .. (هل تبيعين الصورة) تقول : (لا .. لا أستطيع إنَّها تذكِّرني بأمِّي)...**))[٣٢٥] يستعمل الروائي هذه الصورة الشخصية / الوثيقة ، استعمالاً يجعلها ترقى إلى مستوى الوثيقة التاريخية

---

[٣٢١] **نفسه : ١٦٥ – ١٦٦ .**

[٣٢٢] **شتاء العائلة : ١٥٣ .**

[٣٢٣] **نفسه : ١٨ .**

[٣٢٤] **نفسه : ١٥٥ .**

[٣٢٥] **شتاء العائلة : ١٥٩ .**

، فالصورة، والمكان الذي يمثِّل الغربة ، الحوارية بينه وبين الفتاة المصوِّرة الأيرلندية، والإيحاءات التي رافقت ذلك ، يشكِّل ذلك رؤية مضادة لحاضر نعيشه وتاريخ عشناه وهو تاريخ نشوء السلطة العسكرية ذات الصبغة القومية ، ثم من بعدها الدينية ، تلك السلطة التي لها انعكاساتها الآيديولوجية على الشارع والثقافة والسياسة ، التي صوَّرت لنا الغرب دولاً ومجتمعات أنَّه إستعماري إمبريالي / صليبي كافر ، وغذَّت شعوب المنطقة بكره متعاظم لكل ما يأتي من الغرب ، إنَّما عن طريق الصورة يُظهر الرَّاوي ذلك التواشج النفسي بين سيدة عراقية متمدِّنة مع امرأة أيرلندية ، بعدّ أنَّ هذه الطبقات الأرستقراطية في مرحلة الحكم الملكي تمثِّل - بحسب الروائي - التجسيد الحقيقي للمدنية الحقَّة التي لم تتكرر بعد ذلك ، وبنهايتها انتهت مظاهر المدنية في العراق ، وهو في ذلك ينقض إشارات التاريخ عن سلبيات تاريخ هذه الطبقة في تلك المرحلة .

أما الإيحاء الآخر فهو أنَّ قيام هذه السلطات الاستبدادية القومية تارة ، والدينية تارة أخرى ، أنهى الحياة المدنية في الشرق ، وأصبحت الأقلِّية ذات الطابع المدني تعيش غريبة في بلدانها التي تحوَّلت إلى مجرد ذكريات ، يجدون بعضها في بلاد الغرب مثل هذه الصورة .

٣- رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

لطالما حاول الروائي علي بدر في معظم رواياته نقض خطابات السلطة عبر الوثائق ، ولم يقتصر ذلك الأمر في هذه الرواية على السلطة الدكتاتورية في العراق فحسب ، إنَّما في الدول العربية الأخرى ، وفي خلال طرح قضية الشباب العراقيين وحلم الهجرة في مرحلة الحصار تحديداً ، فهو يتحدَّث عن المغرب بوصفها المدينة الحلم بالنسبة لأبطال هذه الرواية ، فيتحدَّث الرَّاوي عن نفسه وصديقه عباس بعد أن وصلهم (كاتلوغ) سياحي عن مدينة طنجة ، أرسلته لهم (عيشة) الفتاة المغربية التي تعرَّف عليها عباس في العراق ، واتفق معها على اللحاق بها ومن ثمَّ الزواج ، وقد حاول علي بدر توظيف صور الكتالوغ السياحي للمغرب في نقض الخطابات السلطوية التي تعبث بعقول الأفراد ، وتحديداً هنا العراقيين الذين يتمنَّون السفر إلى أي مكان خلاصاً من وطأة الحصار في العراق ، يقول الرَّاوي : ((**وضعنا الكاتلوغ على الطاولة الكبيرة ... وأخذنا نتجوَّل في طنجة ... صور الفتيات الملوَّنة ... نذوب في صورة البحر الحبرية الزرقاء نذوب ونحن ننظر إلى الرمال الساخنة التي تتمدَّد عليها آلاف الأجساد العارية ... جذوة حب بعيد غير أنَّه يتراءى لنا في الكاتلوغ عبر هذه الصور البحرية ... ولم تكن المغرب نسبةً لنا سوى أحجار وفخار وصور وأسماء وتمثيلات محوَّلة**))[٣٢٦] إن صور الكاتلوغ السياحي الماثلة أمامهما هي التي تمثِّل خطاب السلطة غير المعني بتفاصيل حياة الشعوب ، يقول : ((**كان الكاتلوغ هو الوعي السياحي المُتشرِّب بالمعنى السياسي حتى الأعماق ، فالمكان الغريب والموحش على ساكنيه الفقراء ، يتحوَّل في الخطاب الدعائي والإعلاني للدولة ، والشركات السياحية ، إلى صورة مطابقة لما يريده الأثرياء ، إنَّه الساحل و الأوتيلات والمطاعم الفاخرة ، والتي تظهر بشكل مُلوَّن ومُبهج**))[٣٢٧] فأراد الروائي هنا نقض خطاب السلطة المتمثِّل بهذه الصور التي تعكس فضاءات بعيدة عن الفضاءات التي تمثِّل في جانب آخر خطاباً آخرَ مغايراً لا تبالي به السلطة ، ألا وهو خطاب المُهمَّش ، الذي يتحدَّث فيه الرَّاوي عن (الروايات) بوصفها جسَّدت الخطاب الآخر المقابل لخطاب السلطة ، ويمكن هنا أن نشير فعلياً إلى تفعيل بعضهم دور الروايات بوصفها وثائق ناطقة بصوت المهمَّش [٣٢٨] ، كما يمكن القول إنَّ علي بدر هنا قد استعمل الروايات استعمالاً يرقى إلى مستوى الوثيقة التاريخية ، يقول الرَّاوي : ((**فنظرة واحدة لروايات محمد شكري أو محمد زفزاف أو الطاهر بن جلّون أو الميلودي شغموم ستجعلك تتقيأ ... فهي نصوص كئيبة ... فرجة حقيقية لصراع**

---

[٣٢٦] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٤٣ – ١٤٤ .**

[٣٢٧] **نفسه : ١٤٦ .**

[٣٢٨] **ينظر: التاريخ الجديد / إشراف جاك لوغوف : ٤٧٣ .**

متوحِّش مع الموت ، صراع مع الجوع ، صراع مع القهر والضياع ، إنَّها صورة للمدن التي تحولت إلى مقابر بشرية تبتلع على نحو بطيء ومتمهِّل هذه الكائنات المطرودة والمنبوذة من مهمَّشين ومقصيين وخارجين ومُبعدين)) [٣٢٩]
فعبر هذه الروايات يمكن إن تتشكل صور أخرى تُلقي بظلالها على صور الكاتلوغ - المصنوعة إعلامياً لغرض طمس تاريخ جماعات تُزَجُّ زجَّاً نحو الظلام - وتنقض صور السلطة وخطاباتها .

٤- رواية مصابيح أورشليم :

في هذه الرواية التي تتحدَّث عن رحلة إدوارد سعيد إلى القدس ، التي أستعمل فيها علي بدر كثير من الوثائق فضلاً عن الصور ، فقد ركَّزَ في هذا النص على مفهوم الوجود الثنائي في القدس، أي الوجود الظاهر الذي يحاول محو الوجود القديم الأصل ، فيتحدَّث الرَّاوي عن تجوال إدوارد سعيد في مدينة القدس ، يقول : ((**ها هو إدوارد في القدس ، يتملَّى بوجوه عديدة ، بوجوه سمر تبرز منها عيون كبيرة ذاهلة ملابس عربية واسعة ، ملابس بيض تسير نحو الأقصى تسبح أمام ناظريه في الهواء ، دوريَّة إسرائيلية تصل ثمَّ توقفهم وتمنعهم من الصلاة داخل الحرم ، رجل يجلس في دكانه إمامه قراطيس كثيرة ، ومُجسَّم للكرة الأرضية على مقربة منه ، صورة فلسطين على الحائط ، وتمثال على قاعدة من كتب**)) [٣٣٠] هنا يريد استعراض قوَّتين هما : الوجود العربي المُتمثِّل بالرجل صاحب المحل الذي كان بقربه مُجسَّم الأرض وصورة فلسطين ، ما يُحيلنا إلى أنَّ الرجل يُمثِّل الطرف صاحب الأرض والمالك الحقيقي المهمَّش المغلول رغم تاريخه كالتمثال على قاعدة من كتب ، إزاء وجود آخر يمثِّل مفهوم القوَّة والتحكُّم أي الوجود الإسرائيلي ، فالروائي هنا عن طريق هذه الوثيقة التاريخية حاول نقض تلك القوَّة المتحكِّمة المتسلطة بوجود قوة وإن ضعفت فهي ذات جذور عميقة تاريخياً لا يمكن نفيها أو محوها .

ويستمر الروائي في الحديث عبر الوثيقة عن مرحلة ما قبل الاستعمار وما بعده ، حين يقول الرَّاوي : ((**لأنِّي لم أكن أعتمد على الصور الحديثة حسب ، إنَّما كنت أجد ما يصلها مع الصور القديمة ، وقد سحرتني صورة العجوز التي إلتقطها ويلهاوس : كان يمكن إن يكون هذا الرجل أعمى ... خجولاً ... ولكنَّه حكيم جداً . أحياناً كنت أصل إلى صور للعرب بعد إعلان دولة إسرائيل وكنت أحاول إن أصل من خلال الكتابة إلى خط وهمي بين الصورة الحديثة والصورة القديمة حتى من خلال الملابس ، وهاهي صورة والي القدس أمامي وأنا أقرأ ملابسه : جلباب من الألوان الفاتحة الزاهية ... ويعلوها حياصة (عباءة) .... ويغطيها قفطان أزرق يصل إلى القدمين ... ينتعل حذاء أخضر اللون ويمسك مسبحة في يده من اللون الأخضر ... كما كان أغلب الولاة يلتزمون بالإمساك بعصا خفيفة في اليد اليمنى**))[٣٣١]. فقد أراد الروائي بتوظيفه هذه الوثائق التاريخية من صور قديمة قبل الاحتلال ، وصور أخرى بعده ، التركيز على قضية رسوخ الهوية العربية لمدينة القدس ، عبر معاينة الشخصية التي تعكسها تلك الصور المتباينة زمنياً ، وما محاولة خلق خيوط الصلة بين الزمنين إلَّا تأكيد لهذا الرسوخ ، فالهوية النقيَّة قبل الاستعمار ، لازالت ملامحها الجوهرية حاضرة بعد ما شابها من شوائب الخطابات الاستعمارية ، وهو بتركيزه على الهوية العربية القائمة التي لا يمكن محوها أو العبث بفحواها مهما طال الوقت ، أراد في ذلك الإشارة إلى مفهوم الحق أو الأصل العربي الذي ينقض الوجود الإسرائيلي مهما طال به الزمن .

ولا يغفل علي بدر عن قضية الدراسات الاستشراقية وغاياتها الاستعمارية ، فيتحدَّث الرَّاوي عن صورة المرأة العربية والفلسطينية هنا تحديداً في عيون الغرب ، فيقول : ((**نساء فلسطينيات في الصور التي إلتقطها الغربيون ، إنَّهنَّ موضوعات جنسية تقريباً ، شيء يصل بصورة مباشرة إلى الإثارة ، إمرأة تحمل الإبريق وصدرها مكشوف وعارٍ ، ومكتوب عنها إمرأة من حيفا ، أو إمرأة من القدس ، عيونهم تنتهك مداخل البيوت، وكانوا**

---

[٣٢٩] **صخب ونساء وكاتب مغمور : ١٤٥ .**

[٣٣٠] **مصابيح أورشليم : ١٣٢ – ١٣٣ .**

[٣٣١] **نفسه : ٢٥٥ – ٢٥٦ .**

يسترقون النظر بطبيعة الأمر إلى النساء المستلقيات على المصاطب أو المستحمَّات على ضفاف الأنهار ، كما كانوا يتَّهمون الثقافة هناك بأنَّها مُنحطَّة ومتفسخة ، كما تجد لدى هؤلاء الكتَّاب شعوراً بالعداء ، تجاه البيوت المغلقة والمدن المغلقة والنساء المُحجَّبات اللواتي كُنَّ يصددنَهم))[٣٣٢] يريد الروائي من هذه الوثائق التاريخية كشف زيف الخطاب الكولنيالي الإستشراقي وعدائه للعرب وللثقافة العربية ، فمثل هذه الصور والخطابات كانت الوسيلة الأولى في صناعتهم لمفهوم (الآخر) من أجل خلق فارق ثقافي بينه وبين (الأنا) ، وهو أسلوب من أساليب الإخضاع أو ما يمثِّل نوعاً آخر من الاستعمار أي الاستعمار العقلي الثقافي ، وما كان منه إلاَّ خلق صور مبتذلة للمرأة العربية – والإنسان العربي بشكل عام - وامتهان وجودها وكيانها وإظهارها بمظهر جنسي صرف لترسيخ مثل هذه المفاهيم لدى الشعوب والعرب أنفسهم من جهة ، ومن جهة أخرى لنقد الدين الإسلامي ومفاهيمه ، إذ يقول الرَّاوي : ((**إن أكثر الصور التي بحوزتي هي لمحجَّبات ، أو لنساء وراء الشبابيك المغلقة**))[٣٣٣] وبحسب هومي بابا (يقتضي بناء الذات الكولنيالية في خطاب وممارسة القوة الكولنيالية عبر خطاب إفصاحاً عن أشكال الأختلاف العرقي والجنسي ويغدو مثل هذا الإفصاح حاسماً ما أن ندرك أن الجسد منقوش على الدوام وبصورة متزامنة " وإن تكن متصارعة " في كل من إقتصاد اللذة والرغبة وإقتصاد الخطاب والسيطرة والقوة ... ما أريده هو أن أشير إلى وجود فضاء نظري ومكان سياسي لمثل هذا الإفصاح بالمعنى الذي تنكر فيه هذه الكلمة ذاتها وجود هوية أصلية أو فرادة)[٣٣٤] ويضيف (أن يرى إلى الصفات العرقية أو الجنسية على أنَّها أنماط من التباين تدرك بوصفها تحديدات متعددة ومتقاطعة ... وتلك هي كما أعتقد لحظة الخطاب الكولنيالية)[٣٣٥] التي تُمارس ضد الآخر .

٥- رواية الركض وراء الذئاب :

أشرنا سابقاً إلى إنَّ في هذه الرواية يسخر علي بدر من الآيديولوجيا عامة وأصحاب الفكر الماركسي تحديداً مُتمثِّلاً بالثوار العراقيين من جيل السبعينيات الذين ذهبوا للقتال في أفريقيا (أثيوبيا) ، ولم يقتصر على ذلك ، إنَّما كشف خلالها عن بعض تفاصيل حياة المُهاجر الذي يعيش في أميركا تحديداً، خالقاً بذلك مساحتين للرؤية أي مساحة الضد من الأنظمة الرأسمالية ، ومساحة ما يمثِّل مع هذه الأنظمة وهي حياة هذا الصحفي المهاجر ، وقد حاول الكشف عن بعض جوانب السياسة الأميركية ، ذلك عن طريق توظيف الصور، في حديث الرَّاوي عن بدايات حياته مهاجراً استوطن أميركا، يقول : ((**كنت اكتشف كلَّ شيء وحدي ، كنت أكتشف حسب الصدفة الشخصيات التي كنت أحتاج إلى معرفتها ، والجُمل المهمة التي في الكتب ، و موسيقى الأسطوانات ... وصور الممثِّلين في السينما (الشيء الضروري والمُكمِّل لمثقف يعيش في أميركا) ، بل وحتى طعم الجاتوهات**)) [٣٣٦] أراد الروائي من التلميح الذي يتعلَّق بضرورة معرفة صور الممثلين ، الإشارة إلى تدخُّل السياسة الأمريكية في أدق التفاصيل حتى في مجالات الفنون ، واستعمالها وسائل لتحقيق غايات وأهداف تصبُّ في مصلحة السياسة العامة ، ولاسيَّما الفن السابع (السينما) باعتباره أكثر وأوسع الفنون تأثيراً ، أي إنَّ السينما لها مكانة في المجتمع الأميركي لأنَّها تمثِّل أداة صناعة المفاهيم ، ويمكن أن تُوظَّف أداةً عن طريقها يتمُّ فرض (الأنا) على (الآخر) وإثبات التفوُّق عليه على المستوى التقني والمعنوي ، من هنا تعدُّ وسيلة السلطة السياسية فأصبحت معرفة كل

---

[٣٣٢] **مصابيح أورشليم : ٢٦٧ .**

[٣٣٣] **نفسه : ٢٦٧ .**

[٣٣٤] **موقع الثقافة / هومي .ك. بابا : ١٣٧ .**

[٣٣٥] **المصدر نفسه : ١٣٧ .**

[٣٣٦] **الركض وراء الذئاب : ٤٥ .**

أميركي بها مفهوماً لاشعورياً راسخاً بذهنه تشكّل ثقافة لديه لأنَّها تتناول قضايا المجتمع والعصر بشكل متواصل .

أمَّا فيما يتعلَّق بنمط الحياة الإجتماعية وأفراد المجتمع الغربي فقد أراد الروائي أن يكشف ردة فعل أفراد ذلك المجتمع إزاء ما يحدث ، وماهيَّة تأثير صور اللإنسانية التي تخلّفها سياسات الغرب مع شعوب الدول الخاضعة ، عن طريق توظيفه لهذه الصورة في النص ، فيتحدَّث الرَّاوي عن عائلته ؛ زوجته الأميركية وأبنائه الذين فرحوا بالأموال التي حصل عليها لقاء ذهابه إلى إثيوبيا - من أجل إتمام التقرير الذي طلبته منه وكالة الإعلام الأميركية التي يعمل لحسابها عن الثوار الشيوعيين العراقيين - وبعد عودته منها ، يقول : ((**عدتُ إلى شقتي .. كانت كاتي (إبنته) سعيدة وبوب أيضا ولا سيَّما بعد إن قلت لهما بأني سأساعدهما في الزواج ، ميمي (زوجته) كانت سعيدة أيضاً وهي تشرح لي ما نحتاجه في تجديد المنزل .. أخذوا يُقلِّبون الصور التي التقطتها في إفريقيا ، كانت واحدة هي التي بهرت الجميع ، قالوا إنَّها مُعبِّرة ، كانت صورتي واقفاً ومبتسماً وحولي عشرين إمرأة وطفلاً من مُشوَّهي الحرب الأهلية ، عزلتها ميمي كي تؤطرها وتضعها على جدار الصالة بينما كانت محطة الفوكس نيوز تعرض سوقاً في بغداد يتصاعد الدخان منه ومجموعة من الأشخاص يرمون الجثث المحترقة والملفوفة بالبطانيات في سيارة بيكاب مثل نفاية**))[٣٣٧] في هذا النص نقل الرَّاوي مشهدين مختلفين ؛ مشهد تأثُّر عائلته بالصورة التي كانت تجمعه مع مشوهي الحرب الأهلية من الأفارقة ، والمشهد الثاني هو مشهد عدم اهتمامهم بالتقرير الخبري الذي كانت تنقله محطة الفوكس نيوز عن احتراق السوق البغدادي أثر الإنفجار وانتشار الجثث المحترقة ، في خلال هذا التناقض بين المشهدين أي بين تأثّرهم لصورة الأفارقة من مشوهي الحرب ، وعدم تنبُّههم لمشهد الجثث في بغداد التي تمثِّل بلدهم الأصل ، يحاول علي بدر إظهار الصورة الحقيقية لإنسانية المجتمعات الغربية أفراداً وسلطات ، أي إنَّها إنسانية مزيفة ، مترفة ، لا تعبأ بما يحدث إلاَّ بقدر أن يوضع في إطار لتزيين الجدران ، ذكرى عن رحلة عادت عليهم بالمكاسب المادِّية ، فضلاً عن إنَّها مجتمعات تعلم يقيناً أن سياسة سلطاتهم هي المسؤولة عمَّا يحدث من إشعال هذه الحروب ، وما كلُّ هذا إلاَّ مخلفات سياسة غربية لا إنسانية .

٦- رواية حارس التبغ :

أمَّا في هذه الرواية التي قامت على موضوع الهوية ، فإنَّ علي بدر حاول تسليط الضوء على تعدد الهوية ، والكشف عن زيفها في أكثر من شخصية ، فتحدث الرَّاوي – فضلاً عن تعدد الهويَّات المزيفة التي عاش بها الموسيقار حياته - عن عمله صحفياً بصيغة (البلاك رايتر) حيث قيامه بإنجاز تقارير صحفية وأفلام وثائقية في المناطق الساخنة لقاء أجر من دون ذكر الإسم ، إنَّما تقديمه بإسم صحفي مشهور لدى الوكالة الإعلامية المسؤولة ، وهو نوع آخر من أنواع زيف الهوية ، ويتحدَّث في هذا النص أيضاً عن صحفي صادفه في دمشق ذي شخصية غير محبَّبة لديه لدرجة أنَّه رفض أوَّل الأمر العمل معه في كتابة التقرير الذي كُلِّفَ به عن حياة الموسيقار اليهودي يوسف سامي ، إلَّا إنَّ المفارقة التي غيَّرت مشاعر الرَّاوي تجاه هذا الصحفي هو اكتشاف الشخصية الحقيقية له ، والتي كانت تُشكِّل الشخصية النقيض بالنسبة للرَّاوي ، فيقول : ((**وفي هذه الجلسة كشف لي إنَّ له شخصية أخرى هي شخصية أسعد زكي ((ماذا أنت أسعد زكي .. ؟)) قلت له ... وكأنَّي أقبض على أسعد زكي الذي أصبح حضوره متعذراً .. ((إيه .. أنا اسعد زكي ..)) قالها بفخر ((ولكن أسعد عاش في البرازيل .. ؟)) .. ضعفت العاطفة المتناقضة والعدائية .. كانت جاكلين مغيرب هي التي حدَّثتني عن أسعد زكي ، وكنت رأيت له صورة منشورة في مجلة كل العرب ، كان شاباً نحيلاً ... كان مراسلاً بارعاً ذكياً ... وكل من عمل معه كان يتحدَّث عن موهبة وإمكانيات نادرة فهو المصوِّر والمونتير والمعلِّق والمُحلِّل ، بل هو طاقم كامل في واحد ... قال إنَّه هو الذي فبرك هذه الصورة و فبرك حياته أيضاً ، ليكون بمنأى عن أذى المخابرات العراقية ذلك الوقت ، بعد قليل اكتشفت إنَّ فارس حسن الإسم هو أيضاً مُخْتَرَع**

---

[٣٣٧] **نفسه : ١٦٨ – ١٦٩ .**

و مُفَبْرَك)) [٣٣٨] يريد الروائي من توظيفه لهذه الوثيقة التاريخية / الصورة، نقض مفهوم الهوية وفضح زيفه ، بوصفه مفهوماً ناتجاً من إفرازات مجتمع تحكمه السلطة الدكتاتورية ، فقد كانت لحظة اكتشاف الرَّاوي لهذه المفارقة هي لحظة تذكُّره الصورة في مجلة (كل العرب) وانطلاقاً من هذه الوثيقة بدأ الرَّاوي يسترجع الشخصيات المتعددة التي لم تكن إلَّا تجلِّيات مفروضة لشخص واحد ، وهذا التعدُّد الهوياتي للصحفي (فارس حسن) التي اكتشفها الرَّاوي لدى ذكرى رؤية الصورة يضعنا أمام حقيقة – بحسب الروائي – هي إن مجتمع الدكتاتورية ونتيجة لرؤيته الواحديَّة الرافضة لأيِّ تنوُّع فكري ، إنَّما يعاني من تشظٍّ في الهويات ، فالدكتاتورية بضغوطها وسلطتها الاستبدادية ورفضها لأي هويَّة خارجة عن حدود النسق الآيديولوجي الذي تؤمن به فإنَّها تدفع الفرد وبالإكراه إلى انسلاخ متعدد من هويته . فالشبه بين قصة فارس حسن وقصة الموسيقار كمال مدحت تخبرنا إنَّ التعدد الزائف في الهوية ليس حالة فرديَّة ، إنَّما هو شرخ الهوية ؛ الذي يعاني منه الفرد في مجتمع الدكتاتورية هو ظاهرة عامة .

أمَّا فيما يتعلَّق بحياة الموسيقار(يوسف سامي) الذي ترك إسرائيل بعد ترحيله لها من العراق قسراً، فقد حاول العودة إلى وطنه عن طريق إيران بعد أن ترك زوجته فريدة في إسرائيل وإبنه مئير أيضاً ، يقول : ((**((هل الحياة هي شيء آخر ، غير أن يجد المرء نفسه غريباً ومجهولاً بين الآخرين الغريبين والمجهولين ؟)) هكذا كتب يوسف في واحدة من أجمل بطاقاته المرسلة إلى زوجته فريدة حينما كان يشعر بيأس كامل وهو في طهران نهاية شهر أبريل من العام ١٩٥٦ ، كانت البطاقة تصوِّر مشهداً طبيعياً قاسياً مأخوذاً من جبال البوروز الضخمة ، وكان هذا المقطع الصغير الذي كتبه لزوجته أشبه بالصرخة القاسية المكتومة ، وسط فراغ هائل ولا محدود**)) [٣٣٩] هذه الوثيقة/ الصورة بالعبارة المكتوبة عليها ، وظَّفها علي بدر في النص كي تشير إلى عمق انتماء ذلك الرجل إلى وطنه العراق ، فكانت هذه الصورة التي أرسلها إلى زوجته (فريدة) تُظهر آلام غربته وشعوره بالضياع في إيِّ أرضٍ غير العراق ، وبذلك فإنَّ هذا الشعور ينقض الرؤية التي تقرن الوطنية بالهوية الدينية ، فمهما كانت هويته الدينية التي قذفت به نحو إسرائيل إلاَّ إنَّ إنتماءه يجذبه نحو العراق مكان ولادته وأجداده .

إذ إنَّ لماضي الإنسان تأثيراً كبيراً في نفسه يجعله دائم الانجذاب إلى المكان الذي يتوفَّر على ذكرياته ، وقد وظَّف علي بدر الصورة في هذا النص للكشف عن أهمية الماضي لكل إنسان ، فيتحدَّث الرَّاوي لدى لقائه بـ (كاكه حمه) صديق الموسيقار (يوسف سامي) والمُطَّلِع على كثير من أسراره وتفاصيل حياته ، والذي ساعده في الدخول إلى العراق ، يقول : ((**لا أدري لماذا منحه الحديث عن يوسف سامي صالح هذه السعادة كلُّها ، لقد كان سعيداً سعادة عميقة ، أشبه بحشرة تدفِّيء نفسها تحت أشعة الشمس ، كان يتحدَّث ... ومن خلفه كنت أرى صورة له قديمة بلباس أنيق جداً ، تقف إلى جنبه إمرأة جميلة ترتدي ملابس كردية ملوَّنة ... كنت أتطلَّع إلى الصورة التي خلفه ، أصغي له وهو يستعيد تاريخاً طويلاً مضى فأشمُّ من حديثه روائح الخزانات العتيقة ، وعبق الدروج القديمة**)) [٣٤٠] فهو هنا يريد الإشارة إلى سطوة التاريخ وحضور الماضي وتمكُّنِهِ من الإنسان ، ذلك عبر حديثه جَذِلاً عن ذكرياته مع يوسف سامي ، وكذلك احتفائه بصورته المُعلَّقة على الحائط ، إذ إنَّ الصور التي تعكس مرحلة ماضية من حياة الإنسان تمثِّل خطاب الانتماء لديه ، ذلك الخطاب الذي يناغم اللاشعور الإنساني لدى الأفراد ، فهذا الصديق يتحدَّث عن الماضي بفرح غامر ، ويعتزُّ بصورةٍ من الماضي لأنَّها تُنعِش رغبة الإنتماء لمكان معين لدى الإنسان عامة ، وتبعد عنه هاجس الضياع المفروض المتمثِّل بخطابات السلطة .

---

[٣٣٨] **حارس التبغ : ٦٢ – ٦٣ .**

[٣٣٩] **حارس التبغ : ١٠٥ – ١٠٦ .**

[٣٤٠] **نفسه : ١٠٦ .**

والحال هذا يجعل من الموسيقار دائم الإنجذاب لأرضه ، ويحاول علي بدر تعزيز هذه المفاهيم نقضاً لسطوة مفهوم الهوية عن طريق الوثائق ، فيتحدَّث الرَّاوي عن وثيقة تاريخية أخرى عثر عليها في مغلَّف الوثائق الذي أرسلته فريدة زوجة الموسيقار يوسف سامي للوكالة التي كلَّفت الرَّاوي بعمل التقرير عنه ، وهي صورة لوالدته ووالده ، يقول : ((**كانت إمرأة متوسِّطة الجمال ، ملامحها ناعمة نحيفة جداً، يطبع عينيها الجميلتين حزن شفيف ، كانت في الثلاثينيات من عمرها ، ترتدي عدستين طبيتين مدورتين صغيرتين ، وكانت ملابسها محتشمة ، يقف إلى جانبها زوجها سامي ، وهو رجل نحيف وطويل أطول منها يرتدي بدلة عتيقة على شكل مربعات صغيرة ، قميصه الأبيض كان مكويَّاً ... كُتِبَ على الصورة من الخلف : سامي صالح وزوجته في العام ١٩٤٢ ، المصوِّر الحاج أمري سليم في منزل إبراهيم طويق، كانت هذه الصورة تقدَّم لي ... ما سيصبح عليه يوسف فيما بعد**))[٣٤١] فهو هنا ينقض سلطة الهوية الدينية على مرِّ التاريخ إزاء اشتراط وجودها للشعور بالانتماء ، فمن هذه الوثيقة التاريخية القديمة قِدَم المجتمع العراقي ، الممتزجة بأجوائه ، يتكشَّف سبب تمسُّك يوسف سامي الشديد بالعراق ، ورغبته الدائمة بالعودة كلَّما تم تهجيره ، فهذه الصورة تختصر الكثير غيرها من صور الماضي والذكريات وأحداث حياة كاملة تفاعلت كلُّها لتشكِّل ذاكرة الإنسان / يوسف سامي ، ومن ثمَّ غرس جذورها نحو أعماق لا تتمكَّن من اقتلاعها مخالب الهويات الدينية أو غيرها ، فهذه الأرض هي الأب والأم والأجداد والطفولة وانبعاث الصبا والشباب وكل ما ساهم في تكوين هذه الشخصية ، إذ إنَّ ارتباط الإنسان بالأرض التي ولد فيها يتبلور عن كل هذه التفاصيل لذلك يقول الرَّاوي (كانت هذه الصورة تقدم لي ... ما سيصبح عليه يوسف فيما بعد) .

ومن أهم مراحل حياة يوسف سامي هي المرحلة التي إنسجم خلالها في هذا المجتمع ، على الرغم من مخاوفه الناتجة من وجود نذير الخطر جرَّاء الشعارات النازيَّة التي تُرفَع على اليهود والتي بدأت تأخذ صداها في المجتمعات ، يقول الرَّاوي : ((**كان يعيش ذلك الوقت مع شباب المسلمين والمسيحيين واحداً منهم ، لقد كسر الخوف إلى الأبد ، وأصبح بهيئته الجديدة كما تُصوِّرُهُ واحدة من الصور التى أخذتها من مغلَّف بوريس : شاب وسيم ، حليق الشارب ، في العشرين من عمره ، يرتدي سدارة سوداء على رأسه ، ويرتدي بذلة بيضاء وأنيقة جداً ، كان مبتهجاً بصدره العريض ، وابتسامته الرشيقة ، وبنيته الضخمة ، يضع يديه الكبيرتين على كتفي رفيقيه من اليمين ومن الشمال ، وهما يضحكان ، وخلفهما سيارة شيفروليه بيضاء جديدة**))[٣٤٢] فهذه الوثيقة التاريخية ، تدحض مقولات الدعاية الرسمية الإسرائيلية التي كانت تتحدَّث عن عزل وأساليب عنف ممنهج من المجتمع العراقي ضد اليهود ، في حين أنَّ السياسات تغفل أو تتغافل عمَّا كان عليه المجتمع العراقي ، إذ إنَّ أغلب فئاته تُرحِّب باندماج اليهود فيما بين أفراده ، وإنَّ التضييق الذي حصل على الأقلِّية اليهودية كان بسبب سياسات السلطة القومية وليس أفراد المجتمع ، وأقلية من المتطرِّفين الفوضويين وفي مراحل متأخرة من التاريخ العراقي وهي بداية الأربعينيات .

٧- رواية أساتذة الوهم :

تتناول هذه الرواية حياة الشاب العراقي في مرحلة حرب الثمانينيات ، والمثقفين منهم تحديداً ، وهو نوع من الكشف عن تاريخ مهمَّش أو مزيَّف على الأقل من الإعلام الرسمي ، فيتحدَّث الرَّاوي عن أصدقائه الجنود المثقَّفين – شعراء - عن طريق الوثائق / الصور، يقول : ((**من البوم صور ١٩٨٧ : عيسى يمسك أوراقاً ويقرأ قصيدة ، منير وأنا نجلس إلى يمينه وشماله ... كان ذلك في دكَّان الشاي ... يقع هذا المقهى في حي الصليب ... تظهر في الصورة مجموعة من الجنود جالسين على الكنبات بأيديهم إستكانات الشاي.... الصورة الأخرى عيسى ومنير وأنا ثلاثة شباب يافعين في العام ١٩٨٧ ، في إجازة من الحرب ، نقف أمام مكتبة مكنزي في شارع الرشيد ... الصورة الثالثة : نجلس في المقهى البرازيلية في شارع الرشيد مستسلمين ... نشرب القهوة ونتكلَّم**

---

[٣٤١] **حارس التبغ : ١١٠ – ١١١ .**

[٣٤٢] **نفسه : ١٣٧ .**

عن أشياء لا يعرفها سوى بروفسورات الوهم من جيل الشعراء الشباب الذين شهدوا الحرب وهو جيلنا)) [٣٤٣] أراد الروائي عبر هذه الوثائق التاريخية ، الإشارة إلى جيل من الشباب والمثقَّفين الذين قضوا في الحرب العراقية – الإيرانية ، هو في ذلك يحاول تعرية التاريخ الرسمي الذي أهمل هذه الشريحة التي قامت عليها الحرب ، التاريخ المشغول بالأحداث الكبرى ، أحداث الحرب العراقية – الإيرانية ، وإنجازات وبطولات السياسيين و الضباط الكبار، من دون الأخذ بالنظر تفاصيل هذه الأحداث وحياة تلك الفئة التي شكَّلت وقود هذه الحرب الضارية من آلاف الشباب من مثقفين وشعراء هؤلاء المقصين عن التاريخ الرسمي الذي لا يُعنى بالهامشيين ، إنَّما بالأحداث والأبطال .

وقد تعرَّض علي بدر في هذه الرواية إلى جانب من العلاقات الإجتماعية المدفوع بمؤثِّر عقائدي وهي قضية الزواج من أجنبية ، والتي سبق له الإشارة إلى ذلك في رواية (بابا سارتر) ، فيتحدَّث الرَّاوي عن السيدة أولغا – الروسية – والدة منير صديقه ، يقول : ((**حين جاءت أمَّه من روسيا جلبت معها عُدَّتها إلى بغداد : بيانو ، ومجموعة كبيرة من الكتب الروسية القديمة والحديثة ... فضلاً عن الصور الكثيرة المعلَّقة على جدران الصالة ، لا الصور عن الطبيعة الروسية فقط ، ولكن هنالك صور عديدة مع صديقات لها أجنبيات في بغداد**)) [٣٤٤] من هذه الصور أو الوثائق التاريخية التي تجمع هذه المرأة مع مثيلاتها في بغداد أراد الروائي تصويب النقد إلى الفكر الآيديولوجي وإفرازاته في العراق ، التي نتجت عنه أو قامت على أساسه علاقات الزواج التي سادت في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي لدى الشباب العراقي من النساء اللواتي تنتمي إلى الدول الاشتراكية تحديداً دون غيرها من باقي الدول الأخرى ، يقول : ((**كان الزواج من أميركيات وبريطانيات نادراً ... بسبب الماضي الاستعماري ، وبسبب الإعلام الرسمي القومي المعادي لهذه الثقافات ... ولكن الزواج من روسيات وسلافيات وعموم أعراق أوروبا الشرقية ، كان شائعاً ... بسبب الحب العقائدي للكثير من الشيوعيين إلى الأنظمة التي تحكم هناك**))[٣٤٥] عبر إشارة الرَّاوي إلى إنَّه زواج قائم على أساس آيديولوجي صرف ، إنَّما يريد لفت الانتباه إلى مدى تحكُّم الآيديولوجيا وتأثيرها على فكر الشباب لدرجة أنَّها تتحكَّم في سلوكهم ، وتتدخل في علاقاتهم الإنسانية . ويمكن أن نقول إنَّ إشارة الروائي هذه حول سلطة الآيديولوجيا ، هي الأخرى مدفوعة بمفاهيم بعد الحداثة الداحضة لمفاهيم الآيديولوجيا .

ثمَّ يعود علي بدر إلى مثقفي مرحلة الثمانينيات ممن يعانون من قيود السلطة وحروبها ، الذي بدوره انعكس هذا الأمر سلباً على نمط تفكيرهم وثقافتهم ، فيتحدَّث الرَّاوي عن شخصية عيسى الشاعر صديقه ، يقول : ((**لم يكن عيسى على صورة عيسى وسيماً أبداً ، ولا على صورة نبي : هذا ما قاله رسام صديق يجلس في مقهى حسن عجمي في شارع الرشيد ، كان قد رسم بورتريتاً له ... ما أن يعطيه البورتريت أخيراً ... يصفن عيسى بالورقة مفزوعاً ... يرميها على الرسَّام وهو يبرطم شفتيه – ما تشبهني ... ما تعرف ترسم ... روح شوفلك غير شغلة أحسن لك ، نصح منير أحد الرسامين ... أن يرسم بدلاً من صورته صورة ممثل من هوليوود ويعطيها له ... سيقول لك عيسى مباشرة نعم هذا البورتريت لي وهذه الصورة تشبهني**))[٣٤٦] فقد أراد علي بدر الإشارة إلى حالة الاستلاب الثقافي والروحي الذي يعانيه شريحة كبيرة من المثقفين العراقيين لتلك المرحلة تحديداً من أصحاب المنهج التغريبي والعقلية الاستنساخية، الذين عاشوا مرحلة تضييق وانغلاق ومعاناة ، وهو في ذلك يحاول إظهار جانب من أسباب ما آل إليه واقع الثقافة العربية اليوم بعدم امتلاكها خصوصية ثقافية .

[٣٤٣] **أساتذة الوهم :**

[٣٤٤] **أساتذة الوهم : ١٩ .**

[٣٤٥] **نفسه : ١٩ .**

[٣٤٦] **نفسه :١٧١ – ١٧٢ .**

لقد وظَّف الروائي علي بدر البرامج التليفزيونية والإذاعية من خلال تضمينه لحواريتها في نصوصه الروائية ، كما في رواية مصابيح أورشليم ، أو عن طريق حديثه عنها ووصفه لأحداثها وعرض وجهات نظره فيما يتعلَّق بإشاراتها ، كما في حديثه عن برنامج (صور من المعركة) وذلك في رواية حارس التبغ ، وقد رشح في خلالها بعض الإشارات نحو حقائق ومفاهيم لا يتعرَّض لها التاريخ السلطوي سواء الإسرائيلي أو العربي – العراقي – تحديداً ، وما شمولية مفهوم الوثيقة التاريخية في مراحل التغيُّر التي شهدتها الدراسات التاريخية إلاَّ سبب دفعنا نحو تفعيل إشاراتها بوصفها وثائق جديدة بعد أن وظَّفها الروائي في النص .

١ – رواية مصابيح أورشليم :

لقد وظَّف علي بدر نوعاً آخرَ من الوثائق التاريخية وهي (اللقاءات التلفزيونية) في رواية (مصابيح أورشليم) ، محاولاً عن طريقها الكشف عن نمط من الخطابات الإسرائيلية الموجَّهة للعرب تحديداً ، وذلك عبر حديث الرَّاوي عن إدوارد سعيد لدى زيارته للقدس ، حيث كان جالساً في الفندق يستمع إلى لقاء تلفزيوني مع الروائي الإسرائيلي عاموس عوز، يقول: ((**كان إدوارد في صالة الفندق وهو ينظر عاموس عوز على شاشة التلفزيون ... فقال له المذيع ... أنتم أدباء إسرائيل تبتكرون العالم ... وتجعلون العالم يحترمنا ... " إستهلال ثابت مع السيد عوز " ... فهو يخبرنا عن العلاقة المؤلمة بين العربي واليهودي .. تفضَّل سيد عوز : - في حياة الأفراد ... أسوأ النزاعات ... ولكنَّنا نختلف مع العرب فلسنا الجلاّد وهم ليسوا الضحية .. لا هم جلادونا ولا نحن ضحاياهم .. ومن الممكن أن نتَّحد ضد مضطهد عديم الرحمة . – كيف ؟ - صورة مضطهدهم المشترك هو شخص آخر ... يرى العرب اليهود الإسرائيليين مجموعة ... نصف هستيرية وهي فرع جديد من أوروبا باستعماريته ، وهي في تطوّر واستغلال تقني ، عاد بشكل ذكي إلى الشرق الأوسط .. بينما لا يرى الإسرائيليون العرب زملاء ... ضحايا ، بل كوساكس صنعوا مذبحة مُدبَّرة ، وهم لا ساميّون ، متعطّشون للدماء، نازيُّون متنكِّرون ، كما لو أنَّ مضطهدينا الأوربيين ظهروا ثانية هنا في أرض إسرائيل ، وضعوا كوفيَّة على رؤوسهم ونمّو الشوارب على وجوههم**)) [٣٤٧] يحاول الروائي في هذا النص ، عن طريق هذه الوثيقة التاريخية، الكشف عن الأساليب التي يستعملها اليهود في رسم صورتهم أمام دول العالم . الصورة التي توضع ملامحها على يد أديب على أساس أنَّه يتحدَّث بقدرة وإمكانية تأثير الجانب الفني الإنساني أكثر من الجانب السياسي ، فيكون الطريق معبَّداً أمام مقاصده في النفوس بصورة عامة ، إذ يحاول إن يجعل الإسرائيليين والعرب في خندق واحد أمام عدو مشترك للتنصُّل من مسؤوليَّة انتهاك الحقوق والأراضي والقتل ، مسقطاً دور الضحية والجلَّاد على كلا الطرفين بأسلوب مقصود وخفي ، لذا يمكن- بعد تشخيص هذه المقاصد المختبئة خلف ستار مخملي من جهة ، وبالمقابل منها أحداث الواقع العدائية من جهة أخرى - القول أنَّ السمات السلوكية الجمعية اليهودية تُعرف بأنَّ لها طابعين ؛ طابع فطري يميل للتذلُّل والمراوغة والاحتيال عائد إلى وجودهم المشتَّت في دول العالم المختلفة مع ما لاقوهُ من أحداث عنف ، وطابع عدواني عائد لنفس السبب إلا إنَّه يظهر بردَّةِ الفعل التي تحيل الضحية إلى جلاد ، إلاَّ إنَّ عاموس عوز أراد إسقاط جرائمهم بإحالتها تبعاً لما تعرَّضوا له من اضطهاد ، التي انتجت رؤيتهم للعرب بوصفهم صورة أخرى من النازيين ، وفي الوقت نفسه يريد إنَّ العرب يرون في اليهود صورة أخرى عن الإستعمار الغربي الذي يجدد عداءه معهم من خلال اليهود ، وبذا فهو يصنع رؤى للطرفين ناتجة عن أفعال الغرب وضحية الشعور النفسي الذي خلَّفه العدو المشترك لدى كل منهما .

---

[٣٤٧] **مصابيح أورشليم : ١٤٦ – ١٤٧ .**

ويستمر الروائي في كشف أنماط الخطابات الإسرائيلية عن طريق لقاء تلفزيوني آخر مع الروائي الإسرائيلي (عميخاي) ، يقول الرَّاوي : ((**أورشليم مومس مريعة .. قال عميخاي – كيف يمكنها أن تتنقَّى من هذا العقاب المقدَّس؟ .. سأله المذيع في التلفزيون – إذلال .. إذلال هذا إخلاصها القديم .. إذلالٌ لنا .. أورشليم كانت مخلصة وقد أصبحت عاهرة .. قال عميخاي وهو يردد كلام النبي إشعيا .. تسجيل قديم يعيده التلفزيون .. بمناسبة محاصرة جيش الدفاع لجنين**))[٣٤٨] فيحاول هنا الكشف عن خطاب سياسي مغطًّى بطابع إنساني أيضاً ، لأنه صادر من أديب وروائي يهودي وهو (يهودا عميخاي) يقوم التلفزيون الإسرائيلي بإعادة عرضه في محاولة لاستجلاب العطف وتقديم التبريرات ، ومحاولة إضفاء نوع من الشرعية لِمَا يقوم به الجيش الإسرائيلي من أعمال عنف في المدن الفلسطينية ، فهي خطابات سياسية أو ثقافية أو إعلامية دأب الإسرائيليون على ترسيخها في لاوعي شعوب العالم بالكامل ؛ من إنَّ العالم كله أساء لليهود ، وأنَّ على العالم أن يشعر بعقدة الذنب تجاه إسرائيل ، وكما في دول الغرب حيث أحداث الهلوكوست (الإبادة) ، فيحاول الإسرائيليون من خلال ذلك الأسلوب ، تدعيم فكرة أنَّهم ظلموا في أورشليم وهُجِّروا منها لذا هم يَسِمُونَها بالعُهر .

أمَّا فيما يتعلَّق بكشف زيف خطاب الأحقِّية الإسرائيلية في فلسطين فيوظِّف الروائي وثيقة أخرى تمثَّلت بحديث الرَّاوي عن لقاء تلفزيوني مع (غروسمان) ، يقول : ((**يعرف اليهود أن الفلسطينيين لن يزولوا ... إنَّ الحل معروف ، وإنَّ العالم أجمع سيفرضه علينا يوماً ، بعد أن يكون اشمنزازه ممَّا يجري قد بلغ حداً كافياً ، غير أنِّي أكثر تشاؤماً من عاموس عوز ، فأنا أعتقد أنَّنا لو توصَّلنا يوماً إلى السلام ، فلن يكون سلاماً ورديَّاً وأبديَّاً بل محفوف بتشنجات العنف ... لم أعد أؤمن بوجود إسرائيلي ، ساورني الشك ... وهو كابوس مشترك يعانيه اليهود كلُّهم لكننا ... توصَّلنا ... إلى التعايش بعقلانية مع هذا الكابوس والواقع إنَّه منذ عامين عاد أفق زوال إسرائيل وإنهاء التجربة ((البطوليَّة)) الجارية هنا ليصبح ملموساً**)) [٣٤٩] يحاول الروائي عن طريق هذه الوثيقة ، إظهار نقضاً للخطاب الإسرائيلي الذي يدَّعي الأحقيَّة بالأرض ، والكينونة والوجود ، بالرغم من أساليبه المتعدِّدة على جميع الصُعد في عرض تلك المفاهيم سواء ما كان منها موجَّهاً إلى دول العالم ، أو ما كان موجَّهاً لأبنائه ، فيريد الروائي أنَّ هذا الخطاب لم يتمكَّن من إقناع أبنائه قبل أي أحد آخر بمفاهيمه ، ومن ثمَّ لم يتمكن من خلق إيمان حقيقي لديهم بهذا الوجود ليقتل الشك الذي – باعتراف غروسمان – يعاني منه اليهود كلُّهم ، والذي يسميه (الكابوس) لخطورة تأثيرِه على صلب المفاهيم التي قامت عليها دولة إسرائيل ، لأنَّ الشك بالوجود الإسرائيلي يعني إسقاطاً لمفهوم شعب الله المختار، وإسقاط هذا المفهوم يزحزح خطاب أحقيَّة اليهود في أرض إسرائيل ، ممَّا يشي بأنَّ الخطاب الإسرائيلي المُجلجل قائم على أساس ضعيف من المفاهيم والإيمان الشعبي بالأحقِّية .

ومن ثمَّ يتحدَّث الروائي عن بعض الأحداث التاريخية عن طريق لقاء تلفزيوني آخر، يقول الرَّاوي : ((**النصر وحرب والإستقلال نسبةً لنا ، وهي النكبة نسبةً للعرب ... يوم واحد له حكايتان مختلفتان ، له سردان مختلفان – قال غروسمان في التلفزيون – إسرائيل لها سردها الخاص بها ، والفلسطينيون لهم سردهم الخاص بهم**))[٣٥٠] يحاول علي بدر هنا – عبر اللقاء التلفزيوني - تأكيد مفهوم نسبيَّة الحقيقة أي بوصفها مفهوماً يتغيَّر بتغيُّر عوامل متعدِّدة منها الزمان والمكان والسلطة التي تنتجهُ ، وهي الأفكار التي طالما نادت بها دراسات ما بعد الحداثة التي تقوم على نقض المفهوم التقليدي للحقيقة بوصفها متعالية على الزمان

---

[٣٤٨] **مصابيح أورشليم : ١٧٠ .**

[٣٤٩] **نفسه : ١٧٤ – ١٧٥ .**

[٣٥٠] **مصابيح أورشليم : ٢١١ .**

والمكان ، وبحسب فوكو (إننا نعيش في مجتمع يسير بمعظمه نحو " الحقيقة " أعني في مجتمع ينتج وينشر خطاباً همَّه هو الحقيقة أو يعتبره الناس كذلك)[٣٥١].

ويستمر في الحديث عن الأحقية في خلال تصريحات غروسمان في اللقاء التلفزيوني ، فيتحدَّث عن حادث انفجار مقهى إسرائيلي ، يقول : ((**١١ شخصاً قتلوا ، أكثر من ٥٠ جرحوا ... – هذه هي إسرائيل ... أنتم طردتم العرب من أرضهم ، وتنكرتم لحقوقهم .. وأوصلتموهم إلى اليأس ... ماذا تنتظرون ؟ قال غروسمان في التلفزيون**))[٣٥٢] إنَّ انتقال الرَّاوي من مشهد الإنفجار في المقهى الإسرائيلي وعدد القتلى والجرحى ، إلى اعتراف غروسمان بالملكية العربية للأرض تُقدِّم لنا نقضاً لبعض أدبيات الصهيونية التي تحاول أن ترسخ ظاهرة عداء العرب لليهود بوصفها ظاهرة أصيلة في المجتمعات العربية وفي تراث الفقه الإسلامي ، وهي محاولة من محاولات الصهيونية الكبيرة ، الغرض منها تشويه صورة العرب والمسلمين عامة ، فيحاول الروائي عن طريق هذه الوثيقة نقض هذه الادعاءات الصهيونية بتقويض هذا التاريخ الموضوع بتاريخ آخر يكشف عنه بلسان الرَّاوي و بالوثائق التاريخية التي تمثَّلت بلقاء تلفزيوني يُصرِّحُ فيه مواطنهم (غروسمان) بحتميَّة الدفاع وليس العداء غير المُبرَّر من العرب بسبب طردهم من أرضهم والتنكُّر لحقوقهم ، فهذه الوثيقة التاريخية تثبت إنَّ أعمال العنف من العرب والتي يسفر عنها قتلى وجرحى يهود ما هي إلَّا أعمال مقاومة نابعة من إرادة الدفاع عن الأرض المغتصبة والحقوق المُنتهكة ، وليست نابعة من عداء غير مبرر لليهود .

ولم يقتصر ذلك الأمر على إعترافات (غروسمان) وحده بالحق العربي ، إذ يريد الروائي أنَّ الكثير من الإسرائيليين يشعرون بذلك ، يقول : ((**كانت إيستر جالسة في الصالة ... انتبهت إلى التلفزيون نظرت بعينين مفتوحتين على اتساعهما.. مندهشة : كان جسم الفلسطيني هشَّاً جداً ، وقد أخذ الضابط يتحطيم كتفيه بطابوقه ... وكانت كاميرا التلفزيون تصوِّرَهُ**)) [٣٥٣] فما كانت دهشة (إيستر) – المولودة في إسرائيل – إلاَّ نوع من استهجان أعمال العنف ضد الفلسطينيين ، فالشعور بالأحقيَّة يَكْفَلُ للفرد حق المطالبة ، وإذا كان اليهودي ينادي بالأحقِّية ، فالفلسطيني ينادي بالمُلكية وما هذه الأفعال إلاَّ صورة واضحة عن الوحشية والعنف ، فالروائي هنا يحاول أيضاً نقض الإدعاءات الإسرائيلية بشأن المحافظة على حقوق الإنسان ، بوصفها أمَّة الديمقراطية والتمدُّن .

وعن طريق وثيقة أخرى ممَّا يعزز تلك الإشارة ، يقول الرَّاوي : ((**أرسلت لي زينب نصري ما قالته المطربة يافا ياركوني التي تعد " أم كلثوم إسرائيل " وتلقب بـ " مطربة الحروب " ففي تصريح أدلت به لمحطة الإذاعة العسكرية في ١٤ نيسان (أبريل) ٢٠٠٢ صدمت مستمعيها ... بقولها : " إن ما نفعله في الأراضي المحتلة منذ ١٩٦٧ هو وراء انتفاضتهم ، وإني لأفهمهم ، فلو فعل أحد بنا ما نفعله بهم ، لجاء رد فعلنا مماثلاً تماماً " وقد تسبب تصريحها هذا في إلغاء حفلتها التي كانت مقررة ليوم الإستقلال**))[٣٥٤] فيوظِّف علي بدر هذه الوثائق للكشف عن حقائق طالما تسلبها أجهزة الإعلام الإسرائيلية حقها ، حيث يفضح اعتراف شرائح كثيرة من اليهود بالأحقية الفلسطينية بأراضيها ، وبفداحة آثار أعمال العنف التي تقام بحقهم ، وما تصريح هذه المطربة الشهيرة إلاَّ دليل على وجود أصوات كثيرة غيرها تحاول السلطة إسكاتهم ومحاربة اعترافاتهم كما فعلوا في إلغاء حفلها .

---

[٣٥١] **هم الحقيقة / ميشيل فوكو، تر: مصطفى المسناوي ، منشورات الأختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠٠٦: ٤١ .**

[٣٥٢] **مصابيح أورشليم : ٢١٣ .**

[٣٥٣] **مصابيح أورشليم : ٢١٣ – ٢١٤ .**

[٣٥٤] **نفسه : ٣٢٩ – ٣٣٠ .**

٢- رواية حارس التبغ :

يحاول علي بدر في هذه الرواية الكشف عن فوضوية حروب السلطة وتحديداً الحرب العراقية الإيرانية التي طالت سنواتها وأنهكت البلد على جميع المستويات ، عبر حديث الرَّاوي عن مشاهد القتلى في التلفزيون ، يقول : ((**الجميع يدرك أن خطة صدام في الحرب الخاطفة أخذت تخبو ، وأصبحت الحرب التي يأس الكثير من نهايتها ثقيلة وباهظة ، وكان تلفزيون بغداد يبث كل مساء برنامجاً عن الحرب ، يعرض فيه صور القتلى الإيرانيين وقد مزَّقتهم الطائرات أجزاء متناثرة ، تعرض أحشاؤهم في كل مكان على الأرض ، رؤوسهم المبتورة ووجوههم المهشمة معفرة بالتراب ، ولاتعرض هذه البرامج صور المعارك كمعركة وقتال بين جيشين ، إنَّما صور أجساد العدو وقتلاهم المتناثرة ، كانت كامرة المُصوِّر تسير فوق صفوف من الجثث وتتحرك دائرياً حول الأكداس ، وتقترب الكامرة بلقطة مقربة من وجه محترق أو يد مبتورة أو جثة دفن نصفها في التراب**))[٣٥٥] يريد الروائي إنَّ إعلام السلطة الدكتاتورية الذي يُركِّز على وجوه القتلى المتقطِّعة وأجسادهم وأشلائهم ، إن هذه الحرب ما كانت إلاَّ رغبة دموية من السلطة وليست حرباً دفاعية عن أرض الوطن من اعتداء خارجي ، وقد أشار في موضع سابق إلى إنَّها حرب شخصية بين صدام حسين والخميني ورغبة كل منهما في إثبات وجوده ، وما بدايات الحرب إلاَّ مناوشات ومناورات مقصودة لإشعال فتيلها، من هنا ومن هذه الوثيقة حاول الروائي نقض مقولات السلطة فيما يتعلَّق بأسباب الحرب وأهدافها من دون القول بأنَّها حرب الأنداد في إثبات الوجود الشخصي .

التسجيل الصوتي

يمكن لكل ما يتضمَّن أخباراً ، أن يندرج تحت لائحة الوثائق إذ لايقتصر الأمر على الوثيقة الورقيَّة المكتوبة شاهداً على التاريخ ، فالتسجيل الصوتي بما يتجسَّد فيه من تقنية حديثة هي التي مكَّنتنا من عدِّهِ ضمن الوثائق الجديدة ، وقد وظَّفه الروائي علي بدر في رواية (الركض وراء الذئاب) على وفق تقنية ما وراء القص التاريخي في نقض تاريخ ثوَّار الفكر الماركسي ، كما سنوضح ذلك .

١. رواية الركض وراء الذئاب :

الوثيقة هنا هي تسجيل صوتي قام بتسجيله الرَّاوي/الصحفي من أجل عمل التقرير المطلوب منه - عن الثوَّار الشيوعيين العراقيين ممَّن شاركوا في القتال في أثيوبيا – بناءً على طلب الوكالة الأميركية التي يعمل فيها ، وقد أجراه الرَّاوي مع أحد الثوَّار وهو الصحفي (جبر سالم) ، يقول : ((**وها أنا أسجِّل كل ما قاله كما كان في المسجلة كلمة ... كلمة ... : لقد خدعوني ، لم أكن أعرف أنَّ أفريقيا كلُّها زبالة ، الثورة هراء ، لا وجود لثورة ولا لثوَّار ولا أي شيء من هذه التفاهات ، لا بل أقول لك : الثورة ماخور مظلم دخلنا فيه ولم نعرف كيف نخرج منه ، وإنَّ هؤلاء الذين تسميهم ثواراً لم يكونوا غير قوادين وعاهرات ... طبعاً اليوم اكتشفت أنَّ كل شيء باطل ، كل ما قالوه وكتبوه هو كذب وخداع ، حتى ما كتبته أنا ليس له أي حقيقة واكتشفت بأنِّي أحمق ... حين جئت إلى أديس أبابا**))[٣٥٦] عن طريق هذا التسجيل يريد الروائي الوصول بنا إلى رفض أحد أهم المفاهيم الآيديولوجية وهو الثورة بمفهومها الآيديولوجي ، فكعادة أي مفهوم نابع من الآيديولوجيا لا نستطيع أن نعرف ماهيَّته إلَّا من خلال اشتراطاتها والصورة التي تريد هي رسمها عنه، وينطلق الروائي من رؤية ما بعد حداثوية تحاول الإطاحة بالسرديَّات الكبرى ، وأهمها مقولات الآيديولوجيا التي أحياناً تبتعد عن

---

[٣٥٥] **حارس التبغ : ٢٨٥ .**

[٣٥٦] **الركض وراء الذئاب : ١١٢ – ١١٣ .**

الواقع وتضحِّي بمصالح الأفراد في سبيل تحقيق ما تكتنفه من أفكار، وبغض النظر عن علاقة هذه الأفكار بالواقع الخارجي، واستناداً إلى هذه الرؤية يحاول الروائي – وعبر تسجيل صوتي يسجِّله الرَّاوي لأحد هؤلاء الثوار - تعرية الممارسات الآيديولوجية ، والعمل على تفكيكها بعد أن انحسر المد الآيديولوجي ، وأصبح بالإمكان تقويم الحقائق والأحداث بدلاً عن الصورة المموَّهة التي تمنحها لنا الآيديولوجيا التي دفعت بأفراد انبهروا بشعارات الثورة الكبرى إلى ترك بلدهم والرحيل إلى بلد آخر لا لشيء إلاَّ لدعم تجربة حكم سياسية تتَّفق مع رؤاهم الآيديولوجية بغض النظر عن عدالة هذه التجربة أو مدى الاستفادة من هذه الرحلة . يستمر الثوري باعترافه أمام نفسه قبل أيِّ أحدٍ آخر ، يقول : ((**هذه مدينة فاسدة ، وليست مدينة ثوَّار ، وأنا بصراحة انخدعتُ ، كنت ... حالماً بأشياء تافهة تصوَّرتها ذلك الوقت عظيمة ... ما كانت عندي تجربة أصلاً ... أحلم أن أصبح مثل ريجيس دوبريه ، الصحفي الفرنسي الذي ذهب وراء جيفارا ليدوِّن ... يوميات الثورة ... وأحلم أن اصبح من ثوَّار البحر الكاريبي ... هذه الصورة هي التي سحرتني**))[٣٥٧] من هذه الاعترافات المُسجَّلة نستطيع أن نعرف مدى قدرة الآيديولوجيا على تزييف الحقيقة ، فالآيديولوجيا منظومة أفكار وقناعات مسبقة ، تجتهد لإنتاج رؤى محسوبة وجاهزة ، المهم في هذه الرؤى أن تكون مُتَّفِقَة مع أُسسها وثوابتها بغض النظر عن اتساقها مع الواقع ، ولذلك فالمثقَّف الآيديولوجي ينظر إلى حقائق الواقع بعين الآيديولوجيا التي يعتنقها محمَّلاً بكل مسبقاتها القَبْليَّة ، مُتجاهلاً الكثير من الحقائق لكونها تصطدم مع رؤى واستنتاجات ما يعتنقه ، فالآيديولوجيا بحسب ما بعد الحداثة (ماهي إلاَّ وعي زائف)[٣٥٨]، فضلاً عن ذلك فهو كان في الحقيقة منبهراً بشخصيات لامعة أراد أن يسير على خطاها ، لكنه سرعان ما أدرك تفاهة كل ذلك ، لذا وحسب اعترافه ، يقول : ((**حين أفكِّر اليوم بالحماقة التي ارتكبتها...التي كادت أن تودي بحياتي أشعر بقشعريرة ... لا أعرف كيف نجوت من هؤلاء القوَّادين والعاهرات القذارات الذين كادوا أن يفتكوا بي في أديس أبابا... أنا الذي اعتبرتهم رفاقي ، فجئت كي أنقل وقائع بطولاتهم**))[٣٥٩].

ويستعمل الروائي أيضاً هذا التسجيل ، وسيلةً لرصد حالة المثقَّف الآيديولوجي بعد أفول عصر الآيديولوجيا ، فإنَّ صور المثقَّف التقليدية التي رسخت في الأذهان ، القادمة من عصر الستينات والسبعينات التي تصوِّر لنا المثقَّف الثوري ذلك الكائن المُنكِر لذاتهِ المُكافِح من أجل كل البشرية ، المهموم بقضايا كبرى، ومفاهيم أخلاقية عظيمة كالتحرُّر والثورة ، والكفاح ضد الإمبريالية ، ومساندة الكادحين وغيرها ، فإنَّ هذا المثقف الآيديولوجي نفسه نجده وبعد أن انحسر عصر الآيديولوجيا – وبحسب الروائي الذي يحاول أن يرصد التحوُّلات الأساسية في صور المثقَّف لهذا العصر أي بعد أن كان المثقف مهموم بتحقيق الشعارات الكبرى - أصبح أكثر انشغالاً بتفصيلات حياته اليومية ، بعد أن كان رمز النُبل ونكران الذات ، فقد أصبح حال مثقفي الآيديولوجيا السابقين هو الميل نحو الجنس والسكر والفوضى وتبادل الاتهامات فيما بينهم ، لذا نجده يقول بعد أن حاولوا قتله باتهامهم له بالتجسس عليهم ، يقول : ((**يا الهي وما هو الشيء الخطير الذي تفعلونه يومياً كي أتجسس به عليكم ، هل أنقل أخبار سكركم في بار المسكال ، أم أخبار عركاتكم على العاهرات في ملهى دبرتساين، أم عركة احمد سعيد مع العاهرة الأثيوبية ... هؤلاء الثوَّار أرادوا قتلي ، وأنا الذي جئت كي أُكرِّسُ قلمي من أجلهم**))[٣٦٠] . ويحاول الروائي أيضاً عن طريق توظيفه لهذه الوثيقة كشف زيف أفكار الآيديولوجيا وأسلوب الغرب في استعمالها والتعامل بها ، فيستمر الاعتراف : ((**نفايات هذه النظريات ... نفايات استهلكها الغرب وفرغها من محتواتها ورماها لهذه الأمم المتخلِّفة كي تجترَّها ، وإلاَّ ما الذي يجعل نخبة من الشباب تهاجر من بعيد كي تأتي هنا في هذا البار وتجلس لتتناقش بالطريقة التالية : أن أُحدثك عن معنى الآيديولوجيا وما تُرسِّخه في بنية المفاهيم الذرائعية لثقافة البرجوازية ... لا تضحك**

---

[٣٥٧] **نفسه: ١١٤ .**

[٣٥٨] **الآيديولوجية / ديفيد هوكس ، تر: ابراهيم فتحي ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة (د.ط) ٢٠٠٠ : ١١ .**

[٣٥٩] **الركض وراء الذئاب : ١٢٠ .**

[٣٦٠] **نفسه : ١٢٢.**

أرجوك ... كنَّا نعتقد أنَّنا نصنع التاريخ ، لم نكن نعرف أن التاريخ لا يُصْنَعُ هنا ، التاريخ يُصْنَعُ في الغرب ... ترانا نتجادل من الصباح إلى المساء ، وحين تشحب نقاشاتنا ... نركض مرة أخرى للغرب نأخذ منه شويَّة نظريات))[٣٦١]

فهو يرصد عبر هذه الوثيقة العلاقة الكولنيالية للغرب مع الشرق : علاقة تصدير مُخلَّفاته الثقافية مثل تصدير مخلَّفاته الصناعية إلى شعوب الشرق ، من أجل أن يبقى مثقَّفو الشرق يجترُّون أفكاراً لفظها المجتمع الغربي ، وأيقن بأنها غير مجدية ، فالغرب الذي لا يسارع إلى نقل المكتشفات التقنية إلى بلدان الشرق كما ينقل مخلَّفاته الثقافية إنَّما هو في ذلك يتعامل على وفق رؤى كولنيالية تزيد من التبعية الاقتصادية والثقافية بين الشرق والغرب ، تبعية المتخلِّف المهزوم الضعيف الكسول للمتقدِّم المُنتصِر المُبدع القوي .

وكذلك يوجِّه الروائي نقده للقيادات ، باعتراف الثوري جبر سالم الذي يقول : ((**طبعاً هنالك الكثير من الشباب الذين كانوا يقاتلون ويموتون كانوا يعتقدون أنَّهم يقاتلون من أجل البروليتاريا وهم في الواقع كانوا يقاتلون كي نسكر نحن ... ونتناقش والكثيرون كانوا يعتقدون أنَّهم يقاتلون من أجل الوطن ، وهم في الحقيقة يقاتلون من أجل رجالات الحزب ... مهزلة صدِّقني ... في بغداد كنت معجباً بعزيز الحاج الذي قاد حرب العصابات في أهوار الجنوب ، إلَّا إنَّه خذلني حين ظهر على تلفزيون بغداد ليشي برفاقه**))[٣٦٢] وبنقد واضح وسخرية خفيَّة لعلاقة الآيديولوجيا بالمفهوم الإنساني يكشف لنا التسجيل في هذا النص كيف يُضحِّي الفكر الآيديولوجي بالأفراد ، بطموحاتهم ، وحياتهم الشخصية ، ومستقبلهم من أجل تحقيق شعاراته التي ليست بالضرورة تنسجم مع واقع هؤلاء الأفراد أو تلبِّي طموحاتهم الحقيقية ، كذلك يضفي الفكر الآيديولوجي بشكل دائم على قادته صفات القدسية أو تقترب من صفات الإنسان المثالي أو الإنسان الأسطوري ، لذا أشار الرَّاوي إلى إنَّ هذا الثوري كان معجباً بأحد قادة هذا الفكر في العراق ليتحوَّل هذا القائد فجأة إلى واشٍ بأصدقائه ، ويصاب الثوري بخيبة من الآيديولوجيا وقادتها.

اللافتات والإعلانات

لقد جعل علي بدر هذا النوع من المقروء الذي له علاقة وثيقة بسلطةٍ ما ، ومن ثمَّ مرحلة تاريخية معيَّنة، وسيلةً لطرح رؤى ووجهات نظر يمكن لها أن تلقي الضوء على جوانب خافية من حياة المجتمعات ، بل وربَّما حقائق – لا تبالي بها أقلام المؤرِّخين – ذات صلة مباشرة بالأفراد ، في مراحل معينة يختارها الروائي إطاراً زمنياً في النص ، وقد وردت عنده في كل من رواية ؛ (الوليمة العارية) و (حارس التبغ) .

١. **رواية الوليمة العارية :** يحاول الروائي علي بدر الكشف عن تفاصيل حياة المجتمع العراقي إبان مرحلة الاحتلال العثماني عن طريق ما يمكن أن نعدّه وثائق رسمية تاريخية كاللافتات ، فيقول في حديث الرَّاوي عن (محمد فاضل باشا الداغستاني) الذي تولَّى بغداد لفترة من الزمن : ((**يسكن بالقرب من منزل ثابت بك السويدي ، كان حرَّاسه الشيشان القصار الأشداء يخيفون المارَّة ويمنعونهم من المرور من المنطقة المحيطة بمنزله وقد وضعوا لافتة هناك تمنع مرور الناس الَّا للعثمانيين**)) [٣٦٣] لقد وظف علي بدر (اللافتة) وثيقةً تاريخيةً ترصد لنا بعض اللمحات التاريخية لما كان يعيشه المجتمع العراقي تحت سيطرة السلطة العثمانية ، فالعبارة التي تحتويها هذه اللافتة ، تدل على السياسة المُتَّبعة في إدارة البلد من السلطة العثمانية المستبدَّة التي تخصُّ بعض الشوارع أو المناطق في العراق لكي يمر منها فقط من ينتمون إلى

---

[٣٦١] **نفسه : ١٢٤ – ١٢٥ .**

[٣٦٢] **الركض وراء الذئاب : ١٢٧ – ١٢٨ .**

[٣٦٣] **الوليمة العارية : ١٢٥ .**

الجنس الأرقى وهم الترك العثمانيين ، أي أنَّها سياسة قائمة على أساس عنصري ، كما أنَّ ذلك يدلُّ ومن طرف خفي على أنَّ السلطة العثمانية لم تستطع بناء علاقة ثقة ، بينها وبين الفرد العراقي تُتَرْجَمُ إلى أمان واطمئنان ، فظلت تعدّ نفسها غازية مُحتَلَّة في بلدٍ يخشاها ولا يكن لها المودَّة . وهذه العلاقة الاستعلائية– وما خلَّفته من توتر – بين السلطة العثمانية وأبناء المجتمع العراقي هو ما يفسِّر لنا رد الفعل الشعبي إزاء إعلان الحرب والدعوة للتطوُّع والقتال ، فيقول الرَّاوي عن (محمود بك – الضابط في الجيش العثماني) الذي كان يجمع الشباب لتلبية نداء (السفربرلك) أي إعلان نفير الحرب : ((**وقف محمود بك ... فحدث أمام عينيه مشهد لم تألفهُ الدولة العثمانية من قبل : مشهد الرجال الذين ما إن سمعوا بكلمة سفربرلك حتى زحف بعضهم تحت سيقان الجياد ... لقد أخذوا يقفزون مثل القرود ... أخذوا يهرولون والجندرمة ورائهم يركضون ، وحين يلقون القبض على أحدهم فإنَّه يضرب على رأسه وهو يصرخ ، أو يسقط على الأرض وهو يبحث في التراب ... على حائط كل جادة وفي كل محلة وعقد ، هناك إعلان السفر برلك بالتركية ملزوق على الحائط : " سفربرلك – عسكر او لانلر سلاح باشته " وفوقها صورة الطوب والبندقية**))[٣٦٤] فيُحاول علي بدر عن طريق هذا الإعلان الذي وصفه وصفاً دقيقاً جعله يرقى إلى مستوى الوثيقة التاريخية التي تمكَّن من توظيفه في النص أن يعزِّز ما كشفته (اللافتة) – أعلاه- حول العلاقة القائمة على أساس الخوف والخضوع ، لا المحبة والانتماء ، ممَّا جعل أبناء الشعب يصيبهم الهلع ، ويحاولون الفرار ممَّا تريده منهم سلطة لا يؤمنون بها ، لسبب – لا شعوري لديهم – هو أنَّها لم تؤمن بهم شعباً ولم تعاملهم بإنسانية يوماً لأنَّها في النهاية سلطة احتلال .

٢. **رواية حارس التبغ :** أمّا في هذه الرواية فيعود علي بدر إلى رصد تاريخي لتحوُّلات مجتمع تبعاً لتحوُّلات سلطة، من خلال ما وظَّفه من وثائقٍ تاريخيةٍ متمثِّلة ؛ بالشعارات ، واللافتات ، والإعلانات ، والدعايات ، وممَّا تمثِّل في حد ذاتها آليات خطاب سلطة ، إلاَّ إنَّ وقعها على الأفراد وما يعرضه علي بدر من نقد لهذه الآليات يمكن أن يضعنا أمام تاريخ غير رسمي ، عبر حديث الرَّاوي / الصحفي الذي طُلِبَ منه عمل تقرير عن حياة الموسيقار العراقي (يوسف سامي) فدخل العراق – بعد غياب مدة من الزمن – في خلال مرحلة بداية السقوط ، لعمل التقرير ، يقول : ((**استقبلتنا قواطع كونكريتية عالية ، وحواجز شاهقة ... رُسِمَتْ عليها رسوم متنوعة ، أبطال أسطوريون ، أشجار وطيور سمَّان ... وأشياء ملونة لتخفي خلفها الصورة الجامدة للإسمنت والكونكريت ... وكنَّا نرى لوحات مُعلَّقة من الكارتون ، لافتات تموج واهنة ... نداءات سياسية متعددة بعضها ضد الإرهاب ... وبعضها الآخر يطالب بالإنتخابات ... الصفة الغالبة ... هي البوسترات أو الملصقات السياسية والإعلانية ، بعضها مستنسخة من الثقافة الثورية والمرئية الإيرانية ، وتتكون من أشكال جزئية وألوان شديدة السطوع للغاية ، مثل اللون الأحمر ، والأخضر ، والأسود وهي الألوان المقدَّسة في الإسلام الشيعي ، وكثيراً ما تشتمل هذه البوسترات على الكتابة ... لإحداث أكبر قدر من التأثير ، أمَّا نوعيَّتها فهي شكل من أشكال فن الكيتش أو الفن السوقي والمبتذل الذي كان سائداً في زمن صدام ، وربَّما أنتجتها ورش فنانين هواة هم أنفسهم كانوا يملأون الساحات العامة بهذا الفن فيما مضى**))[٣٦٥] يمكن لآليات الإعلام والخطاب السلطوي ، بوصفها وثائق تاريخية وظَّفها علي بدر في النص – وعن طريق حديث الرَّاوي / الصحفي بوصفه ناقداً لتاريخ مجتمع عاشه قبل التحوُّل وبعده – أن تكشف لنا ماهيَّة التحوُّلات التي يشهدها المجتمع العراقي بعد انتقاله من مرحلة السلطة الدكتاتورية إلى مرحلة نشوء ديمقراطية ينتابها الكثير من الفوضى ، وهذه الوثائق تشهد على المرحلة الجديدة ، التي امتازت بالدخول القوي للدين فاعلاً أساسياً في الحياة السياسية ، وقد يحاول الروائي أن يؤكِّد أنَّ فكرة التغيير العسكري التي حدثت في العراق ليست بالضرورة هي الفكرة المرجوَّة للتغيير في هذا البلد ، فتغيير رأس الهرم بأسلوب عسكري لا يعني بالضرورة أنَّ الأنماط والسياقات الاجتماعية قد تغيَّرت ، إنَّما نجد كثير من ملامحها بقيت كما هي سواء في عصر الدكتاتورية أو في عصر ما بعد التغيير ولكن بلبوس ديني، أو بمعنى آخر إنَّ التغيير

---

[٣٦٤] **حارس التبغ : ١٥٠ – ١٥١ .**

[٣٦٥] **نفسه : ٨٠ .**

ما لم يأتِ عبر صيرورة تراكميَّة تجعل المجتمع مهيأ لقطف ثماره في اللحظة المناسبة فلن يكون فاعلاً ، فالروائي هنا يحاول عبر هذه الوثائق إدانة الآليَّة المُتَّبعة بعد التغيير من كونها لا تُمثِّل الطريق الأسلم نحو تغيير عميق في بنية المجتمع الذي شوَّهته الدكتاتورية ، إنَّما تغيير قشري بالأدوات نفسها التي استعملتها السلطة السابقة .

الأضرحة (الآثار الشخصيَّة)

يمكن أن نقول إنَّ اختيار علي بدر للرمز الشخصي لإنسان بسيط تمثَّل بالضريح،هو اختيار نابع من تأمُّل عميق في حياة المهمَّش،ومن هذه النقطة تحديداً أمكننا عدَّه وثيقة مكَّنها علي بدر تخييليَّاً على الإدلاء بمقولات ذات علاقة وطيدة بالفرد ومن ثمَّ المجتمع ، فلم يكن رمزاً لشخصية معروفة تاريخياً ، ولم يكن مجسَّما لحادثة معروفة ، وإنَّما رمز لعلاقة الأحياء (الجنود) مع الأموات-كما سنبيِّن ذلك–وقد وردت في روايته (أساتذة الوهم) .

١. **رواية أساتذة الوهم :** في هذه الرواية التي تحدثت عن مرحلة الثمانينيات في العراق وما رافقها من حرب دامية أنهكت الشباب العراقي قبل المجتمع كله ، يرصد الروائي علي بدر عن طريق توظيفه لهذا الأثر/ الضريح ، تأثير سياسة السلطة على الأفراد وتحديداً شريحة المثقفين الذين رزحوا تحت طائلة حروبها غير المبررة ، ذلك حين يتحدَّث الرَّاوي عن شخصية الدكتور (إبراهيم) - الجندي الشاعر غريب الأطوار بتأثير فلسفته ونظرته للحياة الناتجة من تأثيرات الحرب ونمط حياته معاً - ومدى ارتباطه الرُّوحي بأخيه المتوفى الذي كان يحمل نفس اسمه ، يقول : ((**إنَّ الدكتور إبراهيم قد عايشته روح هذا الميت في عمق وجوده الخاص مثل جرح ، وهي التي فجَّرت كل قصائده ... قال إنَّ شقيقة إبراهيم كان مدفوناً في مقبرة في الأعظمية ... كان يمرُّ كلَّ يوم من هذه المقبرة ... يقرأ إسمه منقوشاً على شاهدة قبر ... فهكذا كان هو ميتاً في الحقيقة ، وكلُّ ما يصدر من شعره هو من وحي موته لا من وحي حياته**))[٣٦٦] . يجعل الرَّاوي شاهد القبر نقطة الفصل والوصل في الوقت نفسه بين شخصين حي وميت إسمهما (إبراهيم) هما في الحقيقة شخص واحد ، وهذا التوحُّد في الشخصيتين هو في الحقيقة أعلى مراحل العدميَّة التي تخلِّفها السلطة الدكتاتورية وحروبها التي تواجهها الحياة الإنسانية بطريقة عبثية تشبه إلى حدٍ ما عبثية الوجود والموت بين إبراهيم الحي وإبراهيم الميت ، لذا يمكن أن نقول إنَّ الروائي من هذه الوثيقة / شاهد القبر، يحاول نقد سياسة السلطة وممارستها الدكتاتورية مع الشعوب .

نخلص إلى إنَّ الروائي قد تمكن بمهارة سردية عالية ، وباستعماله للوثيقة ضمن إطار التعامل الجديد معها تاريخياً ، مازجاً ذلك بتقنيات القص مابعد الحداثية من الوصول إلى نقض الكثير من المسلمات اليقينية في حياتنا والتي استلمناها من التاريخ كأنها الحقيقة الساطعة .

توطئة

يمكن أن نقول بعد رصد الوثائق التاريخية التي استعملها الروائي علي بدر في نصوصه الروائية وتأويلها ، إنَّنا نشهد تنوُّعاً كبيراً في هذه الوثائق ، ولم يقتصر هذا التنوُّع على الوثائق فقط إنَّما يتعدَّى ذلك إلى أسلوب علي بدر في توظيفها ، ممَّا يكشف أمامنا تعامله الحذر في دمج الوثيقة التاريخية في النص الروائي ، بغية الحفاظ على فنيَّة النص وعدم الإنزلاق نحو الصبغة التاريخية البحتة ، التي قد تسبغها وفرة الوثائق عليه ، أو تغليب التاريخي على الفنِّي . فتظهر براعة الروائي في تحويل الوثيقة التاريخية جزءاً من النص الروائي ومن ثمَّ خدمة مسار السرد مع احتفاظها بمكانتها بوصفها وثيقة عبر تصريح مباشر أو غير مباشر للروائي بذلك ، وقد استعمل الروائي علي بدر تقنيات متعددة في توظيف

---

[٣٦٦] **أساتذة الوهم : ٥١ .**

الوثائق التاريخية أبرزها تقنية الميتاقص التاريخي ، وتقنية الباروديا، وتقنية الكولاج ، وتقنية المونتاج السينمائي فضلاً عن تقنية التناص ، التي سنتحدث عنها في هذا الفصل .

من خلال متابعتنا لأسلوب توظيف المخطوطات في النص الروائي ، نجد أنَّ علي بدر قد وظَّفها ضمن تقنية ما وراء القص التاريخي بغية نقض الرسمي أو الشائع تاريخياً عن طريق ما تبثُّه من إشارات ، فلو تأملنا المخطوطات (الطريق إلى تل المطران) على سبيل المثال ، نجد أنَّ مجرَّد دخولها النص منحه القدرة على الانفتاح نحو دلالات واحتمالات يفترضها السياق ، وقبل ذلك فإنَّ النص الروائي قد سلخها من بُعدها الوثائقي التاريخي الصرف بما ينطوي عليه من أبعاد تخييلية فنيَّة، لكن هل يمكن أن نقول إنَّ روايات علي بدر هي روايات تاريخية ؟ يقودنا هذا للحديث عن نمط العلاقة بين الرواية والتاريخ التي تحدَّث عنها الباحثون كثيراً باعتبارها تتفاوت حسب توظيف المادَّة التاريخية وأشكالها ووظيفتها وهي تنخرط في سياق السرد الروائي ، أي إنَّ (الصلة بين الرواية والتاريخ تندرج في إطار العلاقة بين المادة التاريخية وتجلِّياتها في سياق التمثيل السردي)[٣٦٧] لذا فقد فرَّق بعضهم بين الرواية التاريخية والرواية التي تتكئ على التاريخ حيث (يلعب في هذا المخيال السردي الذي له دور باعتباره رافداً يعطي للسارد حريَّة التصوُّر والخلق وتحقيق الرؤى وانفتاحها على آفاق واسعة وعكس الأحداث عبر النص الروائي ، لكنَّه في الرواية التاريخية ملزم بالحرفية التي عليها التاريخ والشخصيات بمواقفها وأفعالها بما يسمَّى بالأمانة التاريخية)[٣٦٨] من هنا لا نستطيع أن نصنِّف معظم روايات علي بدر ضمن الرواية التاريخية إلاَّ إنَّها تكون خاضعة لمدى التفاوت في الحضور التاريخي فيها ، كما إنَّ للكثافة الوثائقية دوراً في استجلاب هذا الحضور فتكون (علاقة اصطناع لخلفيَّة تُجري الرواية عليها أحداثها وحبكتها الخيالية وتنشيء عالمها المنفتح على قضايا عاطفية وسياسية واجتماعية لم يكن لكتب التاريخ أن تحفل بها)[٣٦٩] فتظهر الفاعلية التناصية (الطريق إلى تل المطران / مخطوطة أبي قرة / مخطوطة الحلاَّج) و (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد / مخطوطة إبن مُقلة) عن طريق ما يتكشَّف من إشارات عن ذلك التناص حفَّزت النص على الانفتاح بوصفها مُهيمنات مشتركة بين الرواية والتاريخ، تمنح النص الروائي توسعاً وتمدداً في الأفق والقيمة [٣٧٠] . وعلى وفق تقنية ما وراء القص التاريخي قد وظَّف (مخطوطة الثعالب / صخب ونساء وكاتب مغمور) فكانت التناصات التي تتعلَّق بالوثيقة والتي تسقط الواقع التاريخي على النص بما تحمله من إشارات عن صفات الثعالب ومؤلف المخطوطة (الشيعي) التي تمنح الإحساس بوجود ماضي السلطة الدكتاتورية ومن ثمَّ مفارقته الناشئة عن السخرية / خطاب الثعلبة المتمثِّل بالهجرة ، وبوجود السخرية تتحقق أعلى درجة من درجات الصدمة [٣٧١]، والاستهزاء باليقينيات التاريخية التي يتموضع حولها خطاب السلطة الذي يتَّسم بالتجهُّم لاعتقاده الدائم بأنَّه هو من يتوفَّر على الحقيقة ، إلاَّ إنَّ السخرية التناصية - بوصفها إحدى تقنيات كتابة ما بعد الحداثة التي ترفض المفاهيم المطلقة والقطعية - بحسب هيتشيون لا تخلو من التناقض ، إذ إنَّ رفضها ومفارقتها ينطوي أحياناً على نوع من أنواع الإطلاق وذلك من رفضها المستبد للاستبداد أو رفضها الشمولي للشمولية ، إنَّما هذه (الطبيعة الثنائية "الأدبية التاريخية" لهذه السخرية التناصية هي أحد أهم الوسائل التي تُكْتَب وتُعرَّف بواسطتها الطبيعة المُفارقية لما بعد الحداثة نصِّياً)[٣٧٢].

---

[٣٦٧] **الرواية والتاريخ / مجموعة باحثين : ١٣ .**

[٣٦٨] **السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣ : ٣١ .**

[٣٦٩] **الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د.صالح زيّاد ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠١٢ :٥٨**

[٣٧٠] **ينظر: جماليات ما وراء القص– دراسات في رواية مابعد الحداثة / مجموعة مؤلفين : ١٠٣**

[٣٧١] **ينظر: مقاربات في السرد/ د.حسين المناصرة ، عالم الكتب الحديث– الأردن (ط١) ٢٠١٢ : ٢٨٠ .**

[٣٧٢] **المصدر نفسه : ٩٥ .**

ويمكن تشخيص الواقعية التاريخية والحياتية في هذه الرواية (صخب ونساء وكاتب مغمور) من خلال رصدها لحركة الواقع اليومي المعيش ، وتسلسل الأحداث بإطارها التاريخي الحاضر وهي مرحلة الحصار ، ويرى الباحثون إنَّ اتجاه الرواية الواقعية هو من يدفع المبدع إلى استعمال السخرية بوصفها واقعية أكثر عمقاً ، فالسخرية (إمكانية بلاغية وتقنية كتابيَّة تجعل الرَّاوي والشخصيات الروائية في معزل عن الشعور الحاد بالوحدة وبالاجدوى ، وتجعل أي السخرية المسافة معقولة بين الرَّاوي وبين المروي أي العالم المحكي (المُتخيَّل) وهي مسافة تُحوِّل العالم الواقعي المادِّي ... إلى عالم واقعي معقول يضمُّ السلب والإيجاب ، وهذه المسافة ذاتها تدلُّ على عمق التطور في فكر التجربة الإبداعية الواقعية)[٣٧٣] إذن فالروائي باستعماله لهذه التقنية وكشفه عن موقع الرَّاوي الساخر وحديثه عمَّا يعتريه ، يُصرُّ على توريط القارئ في الدخول إلى عمق النص والتماهي معه ، وصولاً إلى تمثيل متبنياته الرافضة ليقينيات الماضي أي (اكتشاف الطريقة التي يتمُّ بواسطتها ترجمة موضوعة الواقع الجديدة وغرسها في ذهن القارئ)[٣٧٤] ، أو إنَّه دعوة الروائي للقارئ نحو التساؤل حول تشابه عوالمه وأفكاره مع أفكار وعوالم النص ، فاللعبة الميتاقصية التاريخية هي دعوة طوعية إلى القارئ لكي يندكَّ بنفسه مع النص ، ويضفي عليه من شخصيَّتهِ ، مُشاركاً في الوصول إلى نتائج متقاربة ، وكانت التناصية سبيلاً لإدخال القارئ إلى عمق اللعبة .

أما فيما يتعلَّق بتوظيفهِ لوثيقة المُذكرات التاريخية ، فقد استعمل علي بدر تقنية الميتاقص التاريخي في توظيف هذا النوع من الوثائق في نصوصه أيضاً ، وذلك بواسطة الفاعلية المفارقة للسخرية ، بجعله ماضي الثقافة الوجودية للفيلسوف الأرستقراطي - الذي تمثَّل بطلب والد عبد الرحمن – إزاء سخرية نوري السعيد من ذلك الطلب عن طريق نص المذكِّرات/ رواية بابا سارتر، فكانت السخرية وسيلة نقض الماضي الثقافي الوجودي في المجتمع العراقي ، ويستعمل علي بدر التناصية الساخرة لما وراء القص التاريخي هنا في استجواب الحدث أو المقولة التاريخية المتعلِّقة بهذا الماضي بواسطة التخيُّل التاريخي المُتحقق من التلاعب بالحقائق وتكذيب المتعارف عليه التاريخي ، أي اختبار (قدرة المعرفة المطلقة عن الماضي مخصصة التضمينات الآيديولوجية للعروض التاريخية)[٣٧٥] بغية كشف إخفاقات الآيديولوجيا ، وبلورة افتراضات حول إمكان وجود الخطأ سواء كان خطأ مقصوداً أم لم يكن ، وبحسب هيتشيون (إنَّ روايات ما بعد الحداثة تقترح إعادة كتابة أو إعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ لأجل كشفه أمام الحاضر ومنعه من أن يكون حاسماً نهائياً ، وغائيَّاً)[٣٧٦]. كما نجد هذه التقنية حاضرة في (رواية مصابيح أورشليم / مذكرات فلوبير/ مذكرات إدوارد سعيد) حين جعل في الأولى نقضاً للمقولات الاستشراقية حول مدينة القدس ، وفي الثانية نقضاً لمقولات السياسة الإسرائيلية كما أشرنا سابقاً وكان للتناص دوره بما يملكه من إشارات إحالية قادرة على تأكيد الارتباط مع الماضي من الناحية النصيَّة والتفسيرية فهو يمثِّل فاعلية النص الروائي الذي بدوره يُشكِّل أحد مستويات التقاطع بين الرواية الحديثة والتاريخ[٣٧٧] في ذهن القارئ فتمكِّنه من تقويض الإدعاء الضمني القائل بصدق التاريخ ، فوقع الاختيار على مذكِّرات فلوبير ومذكِّرات سعيد في تقويض صدق المتعارف عليه التاريخي .

كما يمكن أن نشخِّص تقنية ما وراء القص عن طريق الوثيقة/ مذكرات فلوبير، من خلال تعليقات السارد عنها فيما يتعلَّق بتوظيفها في الرواية نفسها – بعد أن كلَّفه صديقه أيمن مقدسي بإتمام كتابة الرواية واعترافه بما تحتويه هذه المذكِّرات - يقول ((**كان صديقي يدرك هذا الأمر جيداً ، ويعترف به ،**

---

[٣٧٣] **بنية السرد العربي – مساءلة الواقع إلى سؤال المصير/ محمد معتصم ، منشورات الأختلاف –الجزائر (ط١) ٢٠١٢ : ٣٣ .**

[٣٧٤] **القارئ الضمني – أنماط الإتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت/ ولفكانك آيزر، تر:هناء خليف غني الداييني ، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد (ط١) ٢٠٠٦ : ٦٥ .**

[٣٧٥] **جماليات ما وراء القص / مجموعة مؤلفين : ٥٤ .**

[٣٧٦] **المصدر نفسه : ٥٤ .**

[٣٧٧] **ينظر: الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي ، دار الفارابي– بيروت (ط١) ٢٠٠٨ : ٩٥ .**

ويستشهد بفقرات كثيرة من الرحلة الفضائحية لفلوبير ، بل وضع هذه الفقرة المُنتزعة من مذكرات رحلة فلوبير إلى الشرق في معجمه الذي وضعته أنا في نهاية هذه الرواية))[٣٧٨] فهو نوع من الكتابة الذي يكشف فيه السارد خيوط اللعبة السردية ويُعرِب عن أساليبها التوظيفية، فهذه التعليقات يكون الغرض منها إستثارة وعي القارئ نحو عملية كتابة الرواية ، وبحسب باتريشيا واو إنَّها (تلفت نظر القارئ منهجياً ، وعن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية من أجل أن تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال)[٣٧٩]، ويمكن من ذلك أيضاً تشخيص التشظي الحاصل في ذات الرَّاوي إلى أكثر من ذات ، فتشتبك وتتداخل وتلتبس الرؤية [٣٨٠] ، حيث أصبحنا أمام راوٍ آخرَ – يمثُل أمامنا بوصفه المقصود من الروائي الروائي علي بدر – غير الراوي الأول (الصحفي) ، فيبدو المقصود هو الذي ابتدع فكرة كتابة الرواية عن (إدوارد سعيد) وهو أيمن مقدسي ، وعلى الرغم من إمكانية جعل رواية مصابيح أورشليم نصاً بوليفونياً متعدد الأصوات من دون اشتراط ارتباط هذا التعدد بالتأليف – كما سنتحدث - إلَّا إنَّ تعدد صوت الراوي في هذا النص قد ارتبط بالتأليف ، أي إنَّ (الصحفي ومقدسي) قد ارتبط وجودهما بتأليف الرواية لذا يمكن أن نقول إنَّها انعكاسات تقنية ماوراء القص بعد الحداثية على نصوص التعدد الصوتي أو إضافة نوعية لها .

ويمكن أن نشخِّص غرضاً آخرَ من توظيف الوثيقة في النص ، تمثَّل بمذكِّرات دوبرانغي أراد منها الروائي تدعيم الماضي أو الواقع التاريخي ، حيث طرح علي بدر فكرة الطرس لـ(جيرار جينيت) في الرواية ، يقول الرَّاوي بعد تفحُّصه (كاتلوغ) مدينة القدس ومشاهدته لصورها القديمة والجديدة : **((المدينة هي الطرس ، فكرة كتب عنها جيرار جينيت ، ووصف بها النص فالنص هو تراكم نصوص ، هو عبارة عن كتابات على طرس ، كتابات قديمة تخبو وتظهر كتابة جديدة عليه لكن الكتابة الجديدة لا تخفي الكتابة القديمة مطلقاً ، وهكذا فالنص هو مجموعة نصوص ، هو طرس لكتابات بين ظهور وامحاء ... هكذا كنت أرى القدس ، هي مجموعة من أحداث تاريخية ، وحياة ، وبناء ، وعوالم يتراكم بعضها على بعض))**[٣٨١] فالتغيير الكولنيالي الذي لَحِقَ بالمدينة جرَّاء تعاقب الحُقب لم يتمكَّن من محو وجود المدينة الأصل ، فكان يشعر بوجودها القديم وبنبض حجارتها ، وجعل من مذكرات دوبرانغي الوثيقة الشاهدة على المدينة المختبئة خلف الحديثة ، كان ذلك في الفصل الأخير من الرواية (فصل الإنسكلوبيديا) الذي ينطوي على وفرة من الوثائق التي ساعدت السارد على كتابة الرواية ، إذ قسَّم علي بدر الرواية على ثلاثة فصول ؛ الأوَّل بعنوان (تقرير أوَّلي) دارتْ أحداثه في بغداد بين السارد وأصدقائه (علاء خليل) و (أيمن مقدسي) وتحدَّث فيه عن رغبة مقدسي في كتابة رواية عن إدوارد سعيد تمثَّلت في الفصل الثاني بدءاً من (ص:٧٥) تحت عنوان (إنَّها أورشليم يا آنطي ميليا) ثم انتقال السارد للحديث عن نفسه في الفصل الأخير ، الذي يبدأ من (ص:٢٥٢) تحت عنوان (تخطيطات وأفكار ويوميات إنسكلوبيدية للكتابة) وتحدَّث أيضاً فيه عن إدوارد سعيد ومدينة القدس، فهو يتنقَّل بين عالم الواقع إلى عالم الرواية الميتاسردية ومن ثمَّ عالمه مع الوثائق والأحداث المتعلِّقة بمدينة القدس ، ممَّا نتج عن ذلك تداخلاً سردياً أسبغ الفوضى على توالي الأحداث في السياق السردي[٣٨٢]، ومن هذا التداخل أو التنقُّل يمكن أن نقول إنَّه خلق بوليفونية حدثية وشخوصية وفضائية ولغوية وأسلوبية في النص [٣٨٣] ممَّا يدفعنا للقول إن رواية مصابيح أورشليم هي رواية بوليفونية ، أي تلك التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية ، والرؤى الآيديولوجية ، وتقوم على كثرة الشخصيات ، والرواة ، والمتقبلين أيضاً ، مما جعل بعضهم يصف مثل هذه النصوص بالديمقراطية ، بوصفها قادرة على مخاطبة أنواع متعددة من القرَّاء، إذ يتيح لهم النص اختيار ما

---

[٣٧٨] **مصابيح أورشليم : ١٨ – ١٩**

[٣٧٩] **جماليات ما وراء القص / مجموعة مؤلفين : ٥٠ .**

[٣٨٠] **ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل / كمال الرياحي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – الأردن (ط١) ٢٠٠٥ :٨١ .**

[٣٨١] **مصابيح أورشليم : ٢٥٣ –٢٥٤ .**

[٣٨٢] **تقنيات السرد الروائي – في ضوء المنهج البنيوي/ د.يمنى العيد ، دار الفارابي– لبنان (ط٣) ٢٠١٠ : ٤٣ .**

[٣٨٣] **ينظر: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب / جميل حمداوي : ١٧ .**

يلائمهم من المواقف والأفكار ، فالرواية البوليفونية تتضمن (تعدداً في الأطروحات الفكرية ؛ ممَّا يجعلها رواية أطروحة بامتياز ، ولكن رواية أطروحة حوارية وديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة ، والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر ، وتباين المنظورات الآيديولوجية ، بمعنى ليس هناك موقفاً واحداً أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي) [٣٨٤] ويمكن أن نقول أن الوثائق قد أسهمت إسهاماً فاعلا في بلورة ذلك التعدد والاختلاف في وجهات النظر لما تنطوي عليه من تباين فكري ، كما تمثَّل التقسيمات أعلاه سمة من سمات كتابة ما وراء القص في ابتداع رواية وبحسب بيتر ستاندش إنَّ (كتابة تقرير عن هذا الابتداع ضمن الرواية ذاتها هي المقابلة بين خلق وهم بالحقيقة وتعرية الوهم بإظهار الطبيعة التلفيقية للنص)[٣٨٥].

ومن تتبُّع أسلوب علي بدر في توظيف وثيقة الآثار والنُّصُب في نصوصه ، نجد استعمالاً واضحاً لتقنية الميتاقص التاريخي في (صخب ونساء وكاتب مغمور/ السجادة) و(حارس التبغ/ تمثال الفردوسي) و(أساتذة الوهم/ تمثال السعدون) وهو أشبه ما يكون بحثاً فيما وراء الوثيقة من خلال السير بين الحقيقة والتأويل ، فإنَّ علي بدر هنا لم يستحضر مقولات تاريخية كإدعاءات السلطة أو الخطابات الدينية التي حاول نقضها في هذه الروايات ، إنَّما وظَّف الوثائق التي تمثَّلت بتناصات تقاطعت مع المستوى السردي للأحداث والتفصيلات الحياتية المتخيَّلة لشخصيات مُتخيَّلة ، فعملت تلك التناصات (تمثال الفردوسي/ تمثال السعدون) على تدعيم السرد المُضاد للمقولات والادعاءات الرسمية تاريخياً ، ومثل هذه النصوص تشهد محاولة تناص مع العالم (تأخذ منه وتُضيف إليه : تُحاذيه وتُحايثه : تقتبس منه لتُعلِّق عليه : تنغلُ فيه لتتخلَّق بعيداً عنه : تستجوبه لتُدينَه)[٣٨٦] ومن هذا التقاطع بين الوثائقي والمتخيَّل ، يمكن تحديد التخيُّل التاريخي بوصفه إعادة إنتاج عن طريق أحداث متخيَّلة على المستوى السردي ، قادرة على طرح التساؤلات التي (تجعل الحقائق والأكاذيب أمراً ممكناً)[٣٨٧] في إطار تاريخي طرحته إشارات التناص التي تمثَّلت هنا بالوثائق.

كما نجد وثائق (مصابيح أورشليم/ تمثال غرامشي) و(الركض وراء الذئاب/ تمثال أبيون بيتروز/ نصب تغلاشين) و(حارس التبغ/ نصب الحرّية) التي أراد منها علي بدر الإشارة أو الكشف عن حقائق خافية أو غير خافية يقتضيها الخطاب السردي ، ناتجة عن التساؤلات ، فنجده يُحرِّر الوثيقة من الرؤية الخارجية لها ويمنحها رؤية ذات أبعاد أوسع عن طريق تفعيله دور التخييل إلى جانبها ، الذي اتخذ حيزه من الارتباط بين مجرى الأحداث وعلاقتها بالوثيقة ، التي بدورها أيضاً تعكس جانباً تاريخياً في الخطاب السردي .

أمَّا بعد رصد أسلوب علي بدر في توظيفه للَّوحات - بوصفها وثائق - في نصوصه ، يتكشَّف لنا أنَّها وُظِّفت في (شتاء العائلة) و(الطريق إلى تل المطران) بقصد طرح وجهة نظر أراد التعبير عنها سواء فيما يتعلَّق برؤية الروائي حول نهاية مظاهر المدنيَّة في العراق ، والذي ربطه بنهاية وجود العوائل الأرستقراطية في مرحلة الستينات والسبعينيات/ رواية شتاء العائلة ، أو فيما يتعلَّق بهزيمة المثقف العربي عن طريق الإشارات التي تضمَّنتها لوحة خليل حاوي/ رواية الطريق إلى تل المطران ، فقد وظَّف علي بدر تقنية التقابل في الكشف عن وجهة النظر التي أراد التعبير عنها في هذه الوثائق ، والتقابل في الأصل هو طباق و(الطباق في غايته البلاغية لن يقف عند تقديم الدلالة ، ونقيضها بالاعتماد على إبرازها ، وتقديم صورتها عن طريق الجمع بين المعنى المتناقض (المتضاد) ، وإنَّما يقود كذلك إلى إيجاد مقابلات نسقية تجمع في بنائها اللغوي أكثر من تضاد في سياق سردي تسوِّغه حاجة السارد إلى بناء أسلوبي مغاير للسرد الاعتيادي ... فالتقابل في الرواية يهيمن على السياق العام

---

[٣٨٤] الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات / د.جميل حمداوي ، دراسة منشورة في موقع شبكة الآلوكة : ٤ .

[٣٨٥] جماليات ما وراء القص / مجموعة مؤلفين : ١٩ .

[٣٨٦] الكتابة عند التخوم- الذات الراوية هي الرواية/ إلياس فركوح ، تقديم: أمجد ناصر، الدار العربية للعلوم ناشرون- لبنان(ط١) ٢٠١٠ : ٢٣ .

[٣٨٧] مجلة ألف – التخييلي والوثائقي : دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون / مجلة البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية – القاهرة ، العدد (٣٢) ٢٠١٢ : ٩١ .

للسرد ، ويتحكم في تحديد طبيعة النسق النثري بوساطة سلطة التقابل ، أو التعارض بين دلالات الألفاظ في النسق نفسه)[٣٨٨] إذ يمكن رصد التقابل في النسق التأويلي للنصوص ، فمثلاً في رواية (شتاء العائلة) يظهر عن طريق جعله حياة الاغتراب التي يعيشها الرَّاوي في المنفى إزاء شعور الغربة الذي أحسَّه لدى دخوله بيت العائلة – رغم أنَّه البيت الذي نشأ وتربَّى فيه – فكان الاغتراب هو ثيمة الرواية بكلِّ ما ينطوي عليه هذا المفهوم من أفكار وانفعالات ، ونمط حياة مفروض على شخصيات الرواية ، فدخول الغرباء وشراءهم اللوحات الفنية الأصيلة العائدة للعائلة هو نوع من حلول الآخرين واقتلاع وجود العائلة الأصل ، هو خلق عالم غريب ، منفى آخر يقابل المنفى الذي يعيشه خارج بلده ، إذ لم يقترن مفهوم الغربة هنا بالمكان فقط، فقد جعل علي بدر – فضلاً عن إشاراته إلى انهيار عهد المدنيَّة في المجتمع العراقي مستعملاً الوثيقة - إلى مفهوم الغربة أو النفي التي تضمَّنها خطابه السردي، فكرة قائمة على عدم ارتباط الغربة بمفهوم البُعد المكاني ، بحسب إدوارد سعيد (ثمة افتراض رائج ، لكنَّه مخطيء كُلِّياً وهو أنَّ كونك منفيَّاً أن تكون معزولاً تماماً عن موطنك الأصلي ، منقطع الإتصال به مُفرَّقاً بينك وبينه على نحو ميئوس منه ... وحقيقة الأمر إنَّ الصعوبة ... في تحمُّل العيش مع الأمور العديدة التي تذكِّرُك بأنَّك في المنفى)[٣٨٩] فكان بيت العائلة بالنسبة للراوي مكاناً يذكره بالمنفى، إذ كانت الغربة له هي عدم إحساسه بوجوده الحقيقي في منزل العائلة ، ومن ثمَّ صعوبة الحياة فيه بعد ذلك ، وهو مفهوم الاغتراب القائم على انتفاء الوجود قسرياً رغم عدم البعد المكاني ، والرَّاوي هنا على وفق علاقته بأحداث الرواية بحسب سعيد يقطين هو راوٍ مشارك في القصة[٣٩٠]، عليم بأحداثها ، سارد لتفصيلاتها ، ممَّا ترتب على ذلك أن بدأت أحداث الرواية بنهاية الحكاية ، على أساس أنَّ وصول الحكاية مرتبط براوٍ يرويها[٣٩١] .

كذلك نجد هذه التقنيَّة وُظِّفت في استعماله وثيقة اللوحة / خليل حاوي ، بغية عرض وجهة نظر ليست خافية بقدر ما هي غير مُدرَكة ، في أنَّ هزيمة المثقَّف العربي ربما تكون نتاج هزيمة العرب في الحرب ، بما ينتابه – أي المثقف - من إحساس بعدم فاعليَّته في مجتمعاته فعبَّر عنها باللوحة التي جسَّدت إعدام خليل حاوي أو شنقه لنفسه .

ويحاول علي بدر طرح رؤاه الخاصة حول قضايا إن بدت متفرقة فهي تفضي إلى نتائج واحدة، حين استعمل الخرائط بوصفها وثائق سلطة - كما أشرنا - فلم تكن خطابات الكولنيالية وخطابات الإستشراق إلَّا (سلطة) ، كما في (الخرائط/ مصابيح أورشليم) حين أراد منها الإشارة لفاعلية هذا الخطاب السلطوي تجاه الطرف الذي تقع عليه تأثيرات تلك السلطة ، فضلاً عن إنَّ هذه الوثائق بكل ما تنطوي عليه من دلالات تاريخية فإنَّها في النص الروائي تتعدَّى ذلك نحو خلق أبعاد تخييلية حكائية ، تُمثِّل في الحقيقة قدرة الروائي على دمجها في نصِّه ، فتخلق في النهاية جدليَّة التاريخي - المُتخيَّل ، الذي يمتلك القدرة على الإقناع فيصبح بالإمكان تقبُّل حدوثه (لكن ما يعزز صدقيَّته ذلك التواشج بين السردي والوثائقي ، وتُتعزِّز الثقة بين المتلقي والرَّاوي حين تكون العلاقة بين المتخيَّل والوثائقي رهيفة غير مباشرة ... في حين إنَّ المباشرة أو القصديَّة المشوبة بالمبالغة تعجِّل بهدم جسور الثقة بينهما ، وتدفع القارئ إلى إتهام العمل بالسذاجة وتهوين دور التخييل)[٣٩٢] فتتمظهر رهافة العلاقة بفاعلية الوثائق في توسيع مساحات تخييلية لطرح رؤى ووجهات نظر الكاتب ، وقد كثَّف تقنية التناص مع شخصيات حقيقية بوصفه أي – التناص – الوسيط الناقل للأفكار والبنى[٣٩٣]، وليكسر حاجز الغموض داخل ملحمة التاريخي والمُتخيَّل ، فاستحضر شخصيات نصوص روائية لروائيين إسرائيليين مثل : عاموس

---

[٣٨٨] سرديات عراقية – إضاءات في القصة والرواية والنص/ د.فاضل عبود التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣ : ١٥٧ .

[٣٨٩] صور المثقف / ادوارد سعيد ، تر: غسان غصن ، دار النهار للنشر – بيروت (ط١) ١٩٩٦ : ٥٨ .

[٣٩٠] ينظر: تحليل الخطاب الروائي / سعيد يقطين : ٣٠٩ .

[٣٩١] ينظر: تقنيات السرد الروائي / د. يمنى العيد : ٤٢ .

[٣٩٢] مجلة ألف – التخييلي والوثائقي: دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون : ١٠٠ – ١٠١ .

[٣٩٣] ينظر: السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي : ٨٢ .

عوز، وديفيد غروسمان ، وعميخاي ، ثم أعاد توظفيها في روايته الميتاسردية أي الجزء الثاني من رواية مصابيح أورشليم الذي انطوى على رؤى متعددة مضادَّة لخطابات متعددة ، منها الخطابات الكولنيالية في تغيُّر ملامح المدينة (خريطة يائيل) ، والخطابات الاستشراقية في (خريطة شاتوبريان) التي طالما انشغل بها علي بدر في هذه الرواية موظفاً التقابل بين الشخصيات ، من خلال شخصية ماريبو الساحر= الرؤية الغربية للشرق ، وشخصية إدوارد سعيد = الرؤية الشرقية للشرق ، فجعل من هذه الوثيقة ما يكشف كل ما تنطوي عليه هذه الرؤية الاستشراقية عن طريق ذلك التقابل الذي فتح أقصى درجات التأويل السردي (وأعطى نتائج عبر التخيُّل الروائي تسمح بعقد صيغة تأويلية)[٣٩٤] بين رؤى الشخصيتين .

أمَّا (خريطة الحرب/ ملوك الرمال) فقد وظَّفها علي بدر بعد أن استحضر الواقع التاريخي بتفصيلات دقيقة بوصفها مُعادِلاً للشخصيَّات المُتخيَّلة ، فيذكر أسماء الأماكن ، والتواريخ الدقيقة ، ومصطلحات الحرب " العراقية – الإيرانية " بغية إحكام الإطار التاريخي لسرد الأحداث ، القائم على الإثارة الوجدانية للقارئ ، ليتحقَّق نوع من أنواع التآلف بينه وبين عالم النص وشخصياته[٣٩٥]، ومن ثمَّ ثمَّ خلق الخطاب التاريخي المُهمَّش إلى جانب الخطاب التاريخي السلطوي الرسمي ، ويتجلَّى ذلك من صوت الرَّاوي المُهيمن (الراوي العليم) بوصفه العنصر الأكثر فاعلية وأثراً في النص ، كونه المُشارك في الأحداث ، فهو الشاهد الوحيد على تلك المجزرة التي حاول نقد عبثيَّتها عن طريق توظيف خريطة الحرب بوصفها إحدى أدوات المَهامَّة التي كُلِّفُوا بها في الحرب ، التي عجزتْ عن تحقيق النصر لهم إن لم نقل كان اعتمادها هو سبب فشلهم .

وتتبدَّى تقنية الميتاقص التاريخي في وثيقة التقارير أيضاً ، التي طالما أقام علي بدر عالمه المتخيَّل على قاعدة سيرورة أحداث ذات أفق تاريخي وشخصيات فاعلة في هذا العالم ، مكثفاً من تقنية التناص التي تساعد في صناعة حقائق إن كانت واقعية أو متخيَّلة فهي قادرة على زلزلة المطلق من التاريخ ، بوصفها نصوصاً مُنطلقة من أفكار بعد حداثية تتجاهل إرساءات التاريخ على الواقعية الاجتماعية [٣٩٦] كما في (الركض وراء الذئاب/ تقرير التعارُف بين الثوريين جبر سالم وأحمد سعيد) ، وكذلك استعمل الروائي تقنية الكولاج عن طريق تضمينه نص هذا التقرير مكتوباً كما هو ، وكذلك نص(التقرير المُفبرك) حيث يقول السارد لصديقته **((سأقرأ لك الصفحة الأولى من التقرير ، جعلتها مكتوبة بطريقة أدبية وفيها بعض الاثارة ، إسمعي...))**[٣٩٧] وهي تقنية طالما استعملها علي بدر في رواياته ، نابعة من محاولة دمج الوثيقة في النص فتكون الغاية منها في رواية ما بعد الحداثة هي الاقتراب من الواقع ، ذلك الواقع القائم على انتقالات مفاجئة ومتعددة ، لكنَّها وإن بدت مختلفة من حيث النوع إلَّا إنَّها متوافقة من حيث السياق ، وهو ما يظهر من تقنية الكولاج بوصفه (عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى المُتخيل وما ينتمي إلى الواقع)[٣٩٨] في النص الروائي ، ومن ثمَّ يُضمِّن نص التقرير كما هو مكتوب لديه ، حيث وظَّفه للكشف عن أساليب السياسة الغربية في استعمال الآيديولوجيا وسيلةً للتلاعب بمصائر الأفراد والشعوب ، الذي يضعه بعض النقَّاد من ضمن النصوص الموازية أو العتبات التي تشكِّل سرداً مكثَّفاً يُمهِّد الدخول لعالم النص ، إذ تضم هذه النصوص كل من (العنوان وصورة الغلاف وكلمة الغلاف الثاني والوثائق والرسائل والتقارير ، التي تعدُّ نصوصاً أخرى خارج المتن النصي ، وتكمن أهميتها في تعزيز وتأكيد مجريات النص التي يحتاجها لتوضيح موجِّهاته ويضعها المؤلف في أحيان كثيرة لأنَّها جزء من لعبته الكتابية بغية الخروج على السائد والتقليدي الكتابي ، وإذ يبدع الكاتب في إختيار نصوصه الموازية فإنَّ ذات الإبداع مطلوب من قِبَل المُتلقِّي في قراءة تلك النصوص قراءة

---

[٣٩٤] **سرديات عراقية – إضاءات في القصة ، والرواية ، والنص / د.فاضل عبود التميمي : ١٦٢ .**

[٣٩٥] **ينظر: إنفتاح النص الروائي – النص والسياق / سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط٣) ٢٠٠٦ : ١٥٢ .**

[٣٩٦] **ينظر: جماليات ماوراء القص – دراسات في رواية مابعد الحداثة / مجموعة مؤلفين : ٩٥ .**

[٣٩٧] **الركض وراء الذئاب : ١٦٣ – ١٦٤ .**

[٣٩٨] **معجم السرديات / مجموعة مؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، دار الفارابي– بيروت (ط١) ٢٠١٠ : ٣٥٨ .**

مُنتجة كيما يتمَّ تحقيق القيمة الإبداعية للنص من قِبَل طرفي المعادلة المؤلِّف والقارئ)[٣٩٩]، رغم إنَّها إشارة تحتاج إلى دقة أكثر بوصف التقارير وثائقاً إن كانت مُضمَّنة في النص فهي ليست من ضمن أنواع العتبات التي أشار لها جينيت ، إذ أنَّه يمكن تحديد العتبات لديه بنوعين مهمَّين هما : مناص الناشر، الذي تندرج تحته؛ الغلاف ، وصفحة العنوان ، وكلمة الناشر ، والثاني هو مناص المؤلِّف ، وتندرج تحته ؛ إسم الكاتب ، والعنوان الرئيسي والفرعي ، والاستهلال والمقدمة ، أما اللقاءات والوثائق والرسائل فتلك التي تقام مع الكاتب والتي تدور حول أعماله ، وليست التي تُضمَّن وثائق داخل النص[٤٠٠]. ويتكرَّر لدى علي بدر نمط معيَّن من الكتابة بواسطة صنع مستويين من السرد تتجلَّى في جعلهِ الراوي إمَّا شاهداً أو صحفياً مُكلَّفاً بتتبُّع حياة شخصية معينة تدعو بدورها إلى مستوى آخر للسرد فضلاً عن أحداث حياة الراوي ، يتمثل بحياة تلك الشخصيات ، التي يتتبَّعها عن طريق بحثه في الوثائق ، الأمر الذي يدفع لحضور شخصية الرَّاوي إمَّا عليماً أو منحازاً أو ذا حضور فاعل في مجرى الأحداث ، ونجد ذلك في رواية الركض وراء الذئاب كما أشرنا ، وفي رواية حارس التبغ من أجل الكشف عن علاقة السلطة الدكتاتورية بالفرد ، ممَّا تقودنا نحو كشف رؤية الروائي نفسه لسياسة السلطة ، الذي يصنع فرداً يتعامل مع السلطة بنفس أساليبها وأدواتها المراوغة ، تتمثل في قيام الشخصية بتزوير الهويَّات والاختباء خلف شخصيات متعددة ، لذا نجد رؤية الروائي توحِّد بينه وبين السارد الصحفي الباحث في هذه الوثائق ، ومن ثمَّ الإنحياز لإنسانية الفرد ضد سياسة السلطة .

ويصرُّ علي بدر على التمرُّد روائياً - مستعملاً وثيقة الكتب - على خطابات عديدة ومقولات تاريخية تضع عالمه المُتخيَّل في خانة الخطاب المُضاد ، عن طريق البحث في تاريخ المهمَّش مكثِّفاً من التناصات التي تقرِّبه من الإطار التاريخي العام الذي يدور الخطاب السردي في حيِّزه ، وقد ورد هذا التوظيف في رواية (الطريق إلى تل المطران/ كتاب عن سركون بولص/ وكتاب "رش" الكتاب المقدَّس لليزيديين) ويظهر ذلك البحث في الحديث عن شريحة مهمَّشة من المجتمع كما في حديثه عن الآثوريين واليزيدين في الوثائق أعلاه ، ذلك المنهج الذي برز في أدب بعد الحداثة [٤٠١] ، وقد كتب علي بدر رواية الطريق إلى تل المطران على وفق تقنية (ما وراء التخييل) ، حين جعل من الرَّاوي يسرد تفاصيل سفرهِ إلى مدينة تل مطران في الموصل سعياً وراء الحصول على عمل ؛ معلم للغة العربية للأطفال السريان ، رحلة تنطوي على شخصيَّات وأحداث مليئة بالغرابة والغموض تتعلق بالنبوءات والسحر والغيبيات بلغت إلى حدِّ تعرُّضه للمطاردة من أهل المدينة في محاولة لقتله حتى استيقظ من نومه ، ليكتشف إن كل ما مرَّ به هو مجرَّد حلم وإنَّه لم يغادر بيته، فيقول عند حديثه مع صديقته ليليان **((إستيقظت ... رنَّ جرس التلفون ، إرتعبت أوَّل الأمر ... ثمَّ رفعت السماعة فجاءني صوت نسائي ناعم وعذب :" ألو صباح الخير" ... قلت:" ليليان تعالي لقد حدثت أشياء فضيعة في تل مطران " – " تل مطران ؟ هل انت مريض ؟ " – " لا ليليان لاتمزحي.." ... لقد تحدثت لليليان عن رحلتي إلى تل مطران ... وهي تنظر نحوي بشكل مفزع ، وحين إنتهيت ... قالت: " هل لي أن أضحك ؟ " ... " لماذا؟ " - " لأنَّك لم تغادر إلى أي مكان " ... " ماذا تقولين ليليان " .. " أنت محموم ، وكنت تحلم ، بالأمس كنا معاً "))**[٤٠٢] فهذا النص قائم على ماوراء التخييل ، حيث تغدو فيه الأحلام والواقع غير قابلين للتميُّز عن بعضهما ، فالتخييل بحسب والاس مارتن هو تظاهر، وإن عمد الكتَّاب إلى التنبيه إلى هذا التظاهر من خلال الكتابة بهذه التقنية – التي نبَّهتْ إلى أنَّ أحداث هذه الرواية كانت حلماً – فإنَّهم بذلك لايتظاهرون أي لايعربون عن التخييل لأجل الكشف عن ذلك ، إنَّما يرفعون خطابهم إلى مستوى الخطاب الجاد والحقيقي أي يجعل من الرواية كأنَّها

---

[٣٩٩] تحوُّلات النص السردي العراقي / عبد علي حسن ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣ : ١٤٢

[٤٠٠] ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص / عبد الحق بلعابد ، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان (ط١) ٢٠٠٨ : ٤٥ و ٤٨ و ٥٠ .

[٤٠١] ينظر: مقارنات في السرد العربي / د. أسامة محمد البحيري : ٢٦٢ – ٢٦٣ .

[٤٠٢] الطريق إلى تل المطران : ٣٦٤ و ٣٦٦ – ٣٦٧ .

عالماً حقيقياً وواقعياً ، الذي لايعدَّه بعض النقَّاد اعترافاً من الكاتب ، إنَّما طيشاً ولعباً وعبثاً أدبياً [٤٠٣] وينتج عن هذه التقنية خلخلة المرجعيَّات ، إذ بدلاً من أن يقوم العالم المُتخيَّل بتمثيل العالم الفعلي للنص ، فإنَّ الكاتب يُحيل مرجعية ذلك العالم المُتخيَّل إلى العالم الفعلي للرَّاوي بوصفه تخييلاً داخل التخييل ، أي (يهدف من خلال خلط المرجعيات إلى بناء حقيقة الروائي أو التخييلي العائدة له وحده بمعزل عن الواقع الذي يندرج فيه ، كما هَدَفَ التخييل داخل التخييل إلى إستثارة الأسئلة لدى القارئ وإلى إيقاظ ذهنه)[٤٠٤] حول حدود الواقع والمُتخيَّل في داخل النص ، فيَصدِم القارئ ويجعله يسترجع الأحداث متسائلاً حول إمكانية أن تكون للأوهام قدرة على التحكّم بالرؤى الخاصة بالفرد فيما يتعلّق بأحداث الواقع المعيش أو يكون لها نصيب في صناعة جانب من حقائق ذلك الواقع ، فتتباين نسبة صدقها من عدمه باختلاف المقاييس الذاتية الخاصة بالأفراد ، وعلى ذلك ينتفي معيار الصدق أو الصحة المطلقة ، وربما ينتفي معه الحد بين الوهم والحقيقة بحلول النسبية ، ومن ثمَّ تكون الأوهام مؤهَّلة لأن تكون حقائق أيضاً ، لأنَّها قد تتمركز في اللاوعي الإنساني الذي له الدور الفاعل في وضع المعايير للنفس الواعية ، فمثل هذه الأسئلة قد يثيرها النص ، ممَّا يدفع القارئ نحو العودة باحثاً عن خيط الصلة بين عالم الحلم الذي عاشه الرَّاوي (الشخصية) وبين عالمه الواقعي (عالم النص المُتخيَّل) ليجد – أي القارئ – إنَّ الراوي كان يعمل في مكتب أحد تجار الكتب (في بداية النص الروائي) ، إذ يقوم بتصنيف الموسوعات وتلخيصها وبيان فائدتها ، يقول : **((كنت اكتشفت العالَم الروحاني ، حيث كان عليَّ أن أقوم بتلخيص موسوعة العالِم الروحاني التي كتبها مجتبى صدره الشيرازي في القرن الثامن عشر.... فانغمرت في هذا العمل ثلاثة أشهر متتالية تعرفت من خلالها على موسوعات عديدة تخص الأبراج وتحضير الأرواح ودورات الكواكب))** [٤٠٥]. فيكون علي بدر بذلك قد مهَّد مسار الأحداث لدى القارئ ، ثمَّ أثار دهشته ومن ثمَّ تساؤلاته ، التي أعادته إلى نقطة البداية ، وكان ذلك ناتجاً عن جعله النص بأكمله تخييلاً داخل التخييل من دون أن يكون جزئية منه .

كما نلحظ حديثه عن المُهمَّش في (صخب ونساء وكاتب مغمور / كتاب الأمة والسرد) عبر شخصية / الرَّاوي ، بوصفه شاباً عراقياً يحلم بالشهرة وأن يكون بارزا في عالم الكتابة الروائية على الرغم من كونه يعيش في ظل ظروف الحصار، أي بإطار تاريخي واقعي بتناصاته من وثائق وأسماء أماكن وشخصيات حقيقية ، إلاَّ إنَّ هذه المرجعية التاريخية لم تُفقد النص تقنياته الفنية والتخييلية بقدر ما تجعل منه إعادة صياغة وتركيب يحتل فيها الخيال موقعاً أساسياً [٤٠٦]، فيأخذنا نحو تقنية الميتاقص التاريخي التي تضع المُهمَّش جنباً إلى جنب مع الرسمي عن طريق هذا الرَّاوي الذاتي أي الذي يروي بضمير المتكلِّم ، فيكون التمثيل بعلاقة بين الرَّاوي وما يروي (تندرج في نوع الشهادة أو الاعتراف أو التعبير، وهي درجة عالية في تجسيد الصدقيَّة والإيهام بالإقناع)[٤٠٧] ويمكن عدَّها عنصراً من العناصر المهمَّة التي يُركِّز عليها علي بدر إلى جانب فاعلية الوثيقة في ذلك ، إذ تشترك كل رواياته بهذا النوع من الرَّاوي .

وعن طريق استعماله لهذه التقنية يعرض علي بدر وجهات نظره في رجال الدين سواء على الصعيد الشخصي (رواية الطريق إلى تل مطران) أو على الصعيد العام أي مدى تأثيرهم على فئات العامة من الشعب (الوليمة العارية) فهو يفارق الإطار العام للمفهوم – أي الرؤية المتعلّقة برجال الدين – عن طريق سخرية قد تكون خافية قليلاً في حديثه عن (القاشا خوشابا الساعور) وكتابه (الساعات)/ رواية الطريق إلى تل المطران ، إذ لا يوجد هناك ضوابط تُخبر عن كيفية التعرُّف على السخرية إلاَّ بشعور مفاجئ يشي بوجود انحراف بين الكلمة والمعنى[٤٠٨] ، فيلمِّح نحو وهميَّة أفكار

---

[٤٠٣] **ينظر: نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن : ٢٣٩ – ٢٤٠ .**

[٤٠٤] **الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي : ٢٢٢ .**

[٤٠٥] **الطريق إلى تلّ المطران : ٨ .**

[٤٠٦] **ينظر: تشكُّل المكونات الروائية / المويفن مصطفى ، دار الحوار للطباعة والنشر– سوريا (ط١) ٢٠٠١ : ٢٨ .**

[٤٠٧] **الرواية العربية والتنوير– قراءة في نماذج مختارة / د. صالح زيّاد : ٢٢٤ .**

[٤٠٨] **ينظر: نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن : ٢٣٨ .**

الكتاب وسذاجتها ، ومن ثمَّ إشارته عن شخصيَّة رجل الدين هذا بأنَّه كان ممثِّلاً سابقاً في بدايات شبابه ولازالت تعلو شخصيته الحركات المسرحية وقد رأى له صورة كان يشبه فيها (عمر الشريف) ، فهو نوع من السخرية من شخصية رجل الدين الذي كان سابقاً بعيداً عن اتجاهه الحالي ، وما هو عليه إلَّا طمعاً في السيطرة والسلطة . وفي رواية الوليمة العارية يكشف عن وجهة نظره في عالم رجال الدين - من قدرة على التحكُّم بعقول الجماهير- بطريقة ساخرة أيضاً ، وهذه الرؤى الميتاقصية في التاريخ للروائي تنعكس على الرَّاوي فتجعل منه راوياً منحازاً ، وتحديداً في رواية الوليمة العارية التي على الرغم من إمكانية عدَّها رواية وثائقية - أي تلك الرواية التي (تقوم على جمع وثائق تتعلَّق بفترة زمنية محددة أو قضية معينة أو حادثة من الحوادث الهامة ، بها ترتبط مجموعة من الشخصيات ، وإليها تعود الوثائق المدمجة في النص السردي ، ويكاد دور الروائي أن يقتصر على الربط بين هذه الوثائق ... وملازمة الحياد التام)[٤٠٩] - إلَّا إنَّ علي بدر لم يتمكَّن من جعل راويها مُحايداً ، لسببين ؛ الأوَّل : إنَّ تقنية الميتاقص التاريخي تُحتِّم نقض ما ترويه الوثائق وما تشير له من تاريخ رسمي ، وهذا النقض هنا قام على طرح وجهات نظر ورؤى بثَّها الروائي عن طريق توظيفه للوثائق فانعكست على الرَّاوي وجعلت التقاطع بينهما قائماً ، والثاني : إنَّ الرَّاوي هو من زمن آخر غير الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية الداخلية ، ما عزَّز ظهور الرَّاوي المُنحاز وذلك بالنظر للمغايرة الزمنية بين الماضي والحاضر فضلاً عن تفصيلات الواقع المعيش التي تجعل من سخرية الراوي من الماضي إنحيازاً للحاضر. فطوال سير الأحداث في الرواية نجد إنَّ النص قد بلور شخصية كانت مركزاً للأحداث تمثَّلت بشخصية الضابط (محمود بك) ، إذ إنَّ حركتها انتظمت في سياق شبه تاريخي ممَّا جعلها مشتبكة مع أحداث التاريخ ، إنَّما عبر إطار روائي ينتظمها سياق متصاعد من أحداث التاريخ السياسي والاجتماعي[٤١٠]، ولم يكن وجود الراوي إلاَّ صوت يروي الأحداث وحركة تلك الشخصيات ، إذ لم تظهر شخصيته إلَّا في الفصل الأخير من النص .

فضلاً عن ذلك استعمل علي بدر تقنية الميتاقص ويتجلى ذلك بوضوح أكثر حينما جعل من زمن الرواية مغايراً لزمن الأحداث المروية ، حيث يمكن تشخيص تلك التقنية في الفصل الأخير ، إذ قسَّم رواية الوليمة العارية وفقاً للاختلاف المكاني ، فكان الفصل الأوَّل بعنوان (شِقاق) ودارت أحداثه في (اسطنبول) ، والثاني بعنوان (ليلة في حياة حارس القشلة) وكانت أحداثه في بغداد وفي نفس الحقبة الزمنية للفصل الأول ، أمَّا الفصل الأخير فكان اختلافه زماني وهو زمن الرَّاوي ، وعنوانه(المكان والمجال) حيث يمكن تشخيص هذه التقنية عن طريق كشف الرَّاوي بأنَّ كل تلك الأحداث هي صنعة روائية ، يقول : ((**<u>في الواقع إنَّ اللحظة التي سقط فيها محمود بك ميتاً هي لحظة توقُّف الأحداث ، وكان لزاماً عليَّ الإلتزام بمطابقة معينة هي مطابقة مجال رؤية الأحداث مع مجال سرد الأحداث ، ولو أنِّي تدخَّلت في مواضيع معينة ، فكان السرد يفيض أحياناً عن مجال الرؤية ويُحتِّم تدخُّلي المباشر</u>**))[٤١١] وهذه التقنية التي كشفت زمن الراوي المغاير عن زمن الأحداث المرويَّة ، هيَّأت للقاء الرَّاوي والروائي في وجهة النظر الواحدة .

ولم يقتصر استعمال علي بدر لتقنية الميتاقص التاريخي لهذا النوع من الوثائق في هاتين الروايتين ، إنَّما نجدها في نقضه لتاريخ المثقف في (الوليمة العارية / كتاب الفجر الصادق) و(بابا سارتر/ كتاب هاني هليِّل ، موسوعة لاروس ، تاريخ الجنون) ورواية (أساتذة الوهم / كتاب اللامنتمي ، كتب طاغور) مكثِّفاً من استعماله للتناص الذي يدفع الخطاب السردي قدماً إزاء الخطاب التاريخي وإتمام إشارات الضد ، إذ لم يكتفِ علي بدر بالسرد التخيُّلي والشخصيات المتخيَّلة إنَّما ضمَّنها شخصيات حقيقية ، وكتب (وثائق) حقيقية ، مثبتاً فاعلية التناص في تقنية الميتاقص التاريخي ، وقد وظَّف علي بدر تقنية الكولاج في هذا النوع من الوثائق في الجزء الأخير والثالث من روايته (مصابيح أورشليم) الذي كان عبارة عن (إنسكلوبيديا) استحضر فيها نصوص المستشرقين مستعملاً تقنية الكولاج كما في (كتاب ماسينيون) و (سجل خدمة - لإسحق رابين) مضمِّناً محتويات هذه الكتب في النص عن

---

[٤٠٩] معجم السرديات / إشراف محمد القاضي : ٢٢٩.

[٤١٠] ينظر: السرد ، والاعتراف ، والهوية / د.عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠١١ : ٢١٠ .

[٤١١] الوليمة العارية : ٢٧١ .

طريق هذه التقنية القائمة على المزج بين ما ينتمي إلى المُتخيَّل وما ينتمي إلى الواقع[٤١٢] . فقد حاول علي بدر في الرواية الداخلية (الميتا سردية) التي مثَّلت الفصل الثاني نقض المقولات الإستشراقية بواسطة السرد التخييلي المتداخل مع الوثائق ، ثم عمد في الفصل الثالث إلى استعمال تقنية الكولاج في تضمين الواقعي بوصف الوظيفة السردية لتقنية الكولاج في الخطاب السردي هي تحديداً هنا إضفاء البُعد المرجعي على المتخيَّل ، إذ يمكن للكولاج (أن يضطلع بدور هام في إنشاء دلالات النص وتوجيه القراءات التأويلية ، فقد تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخيُّلي والتعليق عليه)[٤١٣].

أمَّا فيما يتعلَّق بالرسائل التاريخية فقد فتح الإطار التاريخي - الذي طالما ينكشف في روايات علي بدر بوصفها تتعلَّق معظم أحداثها بقضايا المجتمع العراقي السياسية والفكرية – الأبواب أمام خطابه السردي لتحقيق غايته تماهياً ثمَّ نقضاً عبر إثرائه بواسطة الوثائق ، فاستعمل الرسائل ذات السمة التاريخية (بابا سارتر / رسالة سهيل إدريس) و(الوليمة العارية / رسالة رضا آغا) و(صخب ونساء وكاتب مغمور / رسائل رياض الريس) و(الجريمة الفن وقاموس بغداد / رسائل إخوان الصفا / رسالة جنكيز خان) إذ استعمل تقنية الميتاقص التاريخي ، فكانت هذه الوثائق بما تحمله من إشارات مثَّلت تناصات تاريخية أسهمت في دفع الأحداث والصوغ التخييلي لإتمام عملية إعادة الصياغة التي تتبناها تقنية ما وراء القص التاريخي ، وهنا يمكن أن نُشخِّص التخيُّل التاريخي الذي (يردم الهوَّة الفاصلة بين المادة التاريخية والمادة المتخيَّلة)[٤١٤] فلو تأمَّلنا الوثائق التاريخية في هذه النصوص نجد فاعليتها تتركَّز بمحمولها التأويلي أو بُعدها الإشاري ، الذي وُظِّفَ لصالح السرد الروائي ، فمنح الزمن التاريخي للنص بُعداً فنياً يأخذه بعيداً عن الحدث التاريخي ، نحو خلق عالم حكائي سردي ، أمَّا أن ينقض ذلك الحدث كما في (بابا سارتر / رسالة سهيل إدريس) التي وُظِّفت في النص باستعمال تقنية الباروديا أو المحاكاة الساخرة ، أذ نجده يماهي الأحداث ثم يُفارقها عن طريق السخرية التي انطوت عليها إشارات الوثيقة ، وكذلك رسائل رياض الريس، ورسائل إخوان الصفا التي وظفها ضمن تقنية الميتاقص التاريخي، أو قد يحيلنا العالم السردي المُتخيَّل إلى ما يُحيل عليه التاريخ ، تبعاً لمقتضيات الخطاب السردي أو تدعيم الجو التاريخي العام للنص ، بغية تفعيل الأبعاد التأويلية لحركة الشخصيات في النص وتبريرها.

كما يضعنا علي بدر - عبر استعماله الصور التاريخية - وجهاً لوجه إزاء المُتخيَّل والتاريخي ، فالسرد الروائي بهذه الكثافة الوثائقية – المُنعكسة عن طريق إشاراته إلى صور شخصيات تاريخية معروفة – يكون أكثر قدرة على التماهي مع التاريخ ، ويكون النسغ التاريخي أكثر وضوحاً فيه ، الأمر الذي يكشف قدرة وإمكانية الروائي في دمج الوثائق في البنية السردية ووضعها في إطار التخييل لتمكينه من قول ما يريده بعيداً عن الحقيقة التاريخية وذلك بوصف المتخيَّل هو (المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة النشيطة والخلَّاقة مع حدث ما وتعطيه امتدادات كبيرة في الزمن والمكان ، وتخرجه من الوثوقية إلى الهشاشة والنسبية ... فهو لا يعطي قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية كحقيقة مطلقة ولكن كاستعارة لشيء تسيد وانتفى وصار جزءاً من الذاكرة الجمعية ووظيفته في النص الروائي هي أقرب إلى الإيهام والاحتمال البعيد منها إلى الحقيقة لثابتة)[٤١٥]. وتمثيل الحقائق ومساءلتها سمة ينفرد بها السرد ، بما يولِّده فعل الكتابة الإبداعية من أبعاد تخييلية وتعددية تأويلية ، لذا فهو يمكن أن (يتحوَّل إلى رفض لرؤية الماضي بوصفه يتشكَّل من أحداث نستطيع ببراءة أن نمسك بها مرة أخرى من خلال اللغة)[٤١٦] وهي قدرة تنطلق من التساؤل حول كيفية منح معنى للأحداث عبر التأويل لو وضعنا في الاعتبار مفهوم هايدن وايت للميتاتاريخ المفهوم الذي ينظر للتاريخ بوصفه تركيباً ذهنياً

---

[٤١٢] **معجم السرديات / إشراف محمد القاضي : ٣٥٨ .**

[٤١٣] **المصدر نفسه : ٣٥٩ .**

[٤١٤] **التخيُّل التاريخي/ عبد الله إبراهيم : ٣٣ .**

[٤١٥] **الرواية والتاريخ / مجموعة مؤلفين : ١٨ .**

[٤١٦] **تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية/ برندا مارشال ، تر: السيد إمام ، المركز القومي للترجمة – القاهرة (ط١) ٢٠١٠ : ١٩١ .**

مجرَّداً ، لا يوجد على صعيد شعري لغوي مما يدفعنا نحو التدليل على الحقائق من دون المصادقة عليها وهو ما يُفعِّل دور التأويل – الذي ينتج عن دمج الروائي للوثائق (الصور التاريخية) في النص - وهذا يحيلنا إلى دور اللغة والسياق في الإنتاج الإبداعي النصي ، وبحسب برندا مارشال (إنَّ التاريخ يجب أن يُقرأ داخل لحظة ما بعد الحداثة أوَّلاً ، من خلال فعل التلَّفظ الذي تنتج فيه "النصوص" التاريخية ، وثانياً ، ضمن سياق تاريخي واجتماعي وسياسي خاص)[٤١٧] ما يخلق مساحة للمستوى التخييلي الذي استعمل ضمنه علي بدر تقنية الباروديا (بابا سارتر) التي تمثِّل أحد أهم الأساليب السردية التي وظَّفها علي بدر في بعض رواياته ، التي يحاول أن يستدرج القارئ بواسطتها إلى إعادة تقييم الحدث أو الحقيقة ، إذ (يتعامل غالباً نثر ما بعد الحداثة مع التاريخ بسخرية وكأنَّه موقع للتجزوء بدلاً من بنية تتقدَّم للأمام)[٤١٨] ونجدها تحديداً في دمج هذا النوع من الوثائق في رواية بابا سارتر .

ولو أردنا تقصِّي كيفية توظيف علي بدر لوثيقة الصحف والمقالات والمجلات هنا - ولا يقتصر الأمر على هذا النوع فقط - لوجدناها وسيلة لتعضيد الطرح الذي يريد الروائي أن يُشاكل به القضايا التاريخية سياسية كانت أو اجتماعية ، حتى تبدو كأنَّها حيلة الروائي في الأخذ بيد القارئ ، بغية إقناعه أو دعوته للإسهام في بناء دلالات الخطاب السردي للنص المُحمَّل بالحضور الوثائقي ، ونجد هذه أهم غايات الروائي من إدخال الوثائق في النص ، فتكون إما بواسطة الفاعلية التخييلية التي يحاول عن طريقها خلخلة الإيمان بصدق ما تذكره الصحف والمجلات بوصفها وثائق سلطة والمالكة لناصية القول، فنجد في (الركض وراء الذئاب) إشارات في بداية الرواية إلى زيف مقولاتها ، وكأنَّه يعقد اتفاق مبدئي مع القارئ بعدم التسليم لهذه الوثائق التي غالباً ما تحوز على الثقة **((في البداية ، ومن أجل أن أجمع المعلومات والصور والوثائق عن الثوَّار ... عدتُ إلى بعض الصحف التي نقلت المعلومات عنهم ذلك الوقت ، وجدتها ملأى هي الأخرى بالزيف))**[٤١٩]، أو إستلال المعلومات منها – أي الصحف والمجلات - لترسيخ المفاهيم التي يقدِّمها الخطاب السردي على الصعيد التخييلي ، وإزاء هذه الجدلية يأخذنا النص نحو (جوهر رؤية النص لعلاقة الوثائقي بالمتخيَّل ، فالوثائقي يحظى باعتراف واسع ، ومن المفترض أن يتواطأ القارئ والنص على صدقية ذلك الوثائقي لتحدث النقلة التالية ، ألا وهي التواطؤ على أن شخصيات الرواية شخصيات نموذجية لها وجود "بالقوة" في ذلك الذي تؤثِّر فيه الأحداث المذكورة في الوثائقي)[٤٢٠] ما يعزز النص بأكمله أي بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات ، فنجد عن طريق عرضه قضية المثقف وعلاقته بالسلطة (الوليمة العارية/ صحيفة حُريَّت أفكار/ مجلة العلم/ مقالة داوود صليوة/ صحيفة صدى بابل) ، أو قضية نقد الفكر الكولنيالي وممارساته (مصابيح أورشليم/ صحيفة يدعوت أحرنوت/ الصحيفة التي نشرت قصيدة آكور) ، أو قضية نقد الآيديولوجيا (الركض وراء الذئاب/ مجلة الطريق) و (حارس التبغ/ صحيفة صوت الأحرار /صحيفة النيويورك تايمز) ، أو قضية نقد السلطة الدكتاتورية وممارساتها (أساتذة الوهم/مجلة ألف باء) – تلك القضايا التي وجدت مساحتها الملائمة في التخييل الروائي لهذه النصوص ، وفي ظل علاقة جديدة للرواية مع التاريخ ، بوصفها أي الرواية (استبعدت كل فاعل تاريخي فوق إنساني من أجل التقرُّب من الناس بوصفهم صانعي التاريخ)[٤٢١] في ظل حضور وثائقي – إنه يستعمل فاعلية تخييلية لا تخلو من فضاءات مكانية وزمانية واقعية في عرضها ، ومن ثمَّ عدم الاكتفاء بذلك إنَّما تعزيز المتخيَّل بالوثائقي بعد تسريده في النص ، أي عن طريق إلقاء مسؤوليتها على الشخصيات المُتخيَّلة ، أو عن طريق انتزاعها من سياقها التاريخي، ونسجها في سياقات الخطاب السردي ، فيطالها تأثير النص بحكم ذلك التسريد ، ذلك باستعماله التناص الوثائقي القائم على إدخال نص الوثيقة في النص السردي (صحيفة يدعوت أحرنوت ، صحيفة النيويورك تايمز ، مجلة ألف باء) ، ثم إن الاستعمال الوثائقي الكثيف بهذه الطريقة يقودنا

---

[٤١٧] المصدر نفسه : ١٩٢ .

[٤١٨] ما بعد الحداثة / سيمون مالباس ، تر: د. باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – سوريا (ط١) ٢٠١٢ : ١٤٦ .

[٤١٩] رواية الركض وراء الذئاب : ٤٨ – ٤٩ .

[٤٢٠] مجلة ألف – التخييلي والوثائقي: دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون : ٩٢ – ٩٣ .

[٤٢١] الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي : ٩٢ – ٩٣ .

نحو التساؤل عن وجهة النظر ، أي علاقة الراوي بالأحداث [٤٢٢] ومن ثمَّ يضعنا إزاء وظيفة التوثيق للراوي ، أي توثيق الرواية وجعل القارئ أكثر ثقة في صدقها ، وتختلف أساليب التوثيق بحسب نوع الراوي بين المشارك أو غير المشارك[٤٢٣]، فالراوي في (الركض وراء الذئاب) و (حارس التبغ) هو راوٍ غير مشارك في الأحداث إنَّما مُكلَّف بعمل تقرير عن شخصية معينة ، لذا كان ملزماً بجمع الوثائق المتعلِّقة بإنجاز مهمَّته ، وإن كان ذلك لم يقِهِ من الانحياز عبر الآراء التي يبثها فيما يتعلَّق بالكثير من القضايا السياسية أو الإجتماعية ، أمَّا (أساتذة الوهم) فهو راوٍ مشارك وشاهد على الأحداث لذا كان سرده للأحداث قائماً على مشاهداته الخاصة فضلاً عن الوثائق التي أدرجها في النص السردي .

حينما استعمل علـ[illegible] يرشح عن الوثيقة من رؤية تتوجَّه بالنقد إلى رؤى [illegible] تقنية التقابل في طرح رؤيته التي تتبناها الوثيقة وتمثلها ، إزاء الرؤى السلطوية للخلافة العباسية (رواية الجريمة ، الفن، وقاموس بغداد) ليتمخَّض عن ذلك خطابٌ مضادٌ ، وإذا كانت هذه الرؤية قد بنيت على أساس تخييلي فأنَّه طرحها بصورة وثيقة هي وإن كانت شخصية إلَّا إنَّها معبِّرة عن فكر شخصية عامة اجتماعياً ، فتكون كأنَّها محاولة في وضع التخييلي (الشخصي) في إطار التاريخي (السلطوي) أو يمكن أن نقول هنا إنَّ (دمج ما هو مختار من الوثائق في قلب النص الروائي إنَّما تُقدِّم محاولة لمقاومة محو الذاكرة الثقافية للجماعة ، والنضال ضد استراتيجيات المحافظة على السلطة في المستوى الرمزي)[٤٢٤] فكانت السلطة هي اللازمة الحاضرة في الأحداث التي يسردها الرَّاوي عن أفراد الطائفة التنويرية المعارضة ، فضلاً عن إنَّه نوَّه بعد الإهداء الذي انطوى على تلميحات تاريخية : (**إلى شعبي في العراق**) ، ببعض الإشارات الأخرى التي وردت لأغراض إيضاحية بعد الإهداء تكشف عن الحضور التاريخي إلى جانب الأحداث والشخصيات المُتخيَّلة [٤٢٥]، وتمثَّلت هذه الإشارات بشرح معنى " الخواجة " (**الخواجة تعني المعلِّم ، أطلقها أهل بغداد في العصر العباسي**)، وشرح معنى الخواجية (**هي فرقة سرية ضمَّت أصحاب المهن في بغداد في زمن الخليفة العباسي المستنصر بالله ...**) فكان لهذه العتبات النصِّية دورها إلى جانب التناصات والوثائق ، في تكثيف الحضور التاريخي إلى جانب الحدث المُتخيَّل ليخلق عالماً وسطاً بين التاريخي والمُتخيَّل ، فتستنبط الرؤى من حركة الأحداث والتفاصيل التي يسردها الراوي عن الشخصيات ، إذ إنَّ الرَّاوي في هذه الرواية هو من نوع الراوي العليم المُشارك في الأحداث حيث يتكشف ذلك عبر اقترابه الشديد من الشخصيات من حيث الموقع ، التي بدورها توحِّد الزمن ففضلاً عن تولِّيه فعل القص فإنَّه يساهم في صناعة الأحداث [٤٢٦]، بوصفه أحد أفراد الطائفة ، فنجده راوياً يتحدَّث بضمير المتكلم : (**أعترف بأنِّي استمعتُ ... لقد جلستُ لحظتها ...**)[٤٢٧] وهكذا يستمر طوال الرواية ، فكانت بنية السرد الحكائية تسير على وفق لحركته ومشاهداته ، إلَّا من التوقف الناتج عن كثافة الوصف التي غلبت على روايات علي بدر والتي قد توصل القارئ إلى

---

(٤٢٢) **ينظر: صنعة الرواية / بيرسي لوبوك ، تر: عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر – العراق (د.ط)١٩٨١ : ٢٢٥.**

(٤٢٣) **ينظر: الراوي والنص القصصي/ د.عبد الرحيم الكردي ، دار النشر للجامعات– القاهرة (ط٢) ١٩٩٦: ٦٧ .**

(٤٢٤) **مجلة ألف – التخييلي والوثائقي دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون : ٩١ .**

(٤٢٥) **ينظر: في دروب السرد – دراسات تطبيقية في القصة والرواية / د.ثائر زين الدين ، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا (ط١) ٢٠١١ : ٩٨ .**

(٤٢٦) **ينظر: الراوي والنص القصصي/ د.عبد الرحيم الكردي : ١٢٠**

(٤٢٧) **الجريمة الفن وقاموس بغداد : ١٨-١٩ .**

حد الملل ، وبعض الاسترجاعات التي تقطع بنية السرد الحكائية وهي من نوع الاسترجاعات الخارجية القائمة على ذكر أحداث تعود إلى ما قبل بداية الرواية [٤٢٨]، ويعد الإسترجاع من التقنيات السينمائية أيضاً فيلجأ لها المؤلف في تلبية حاجة الشخصية عبر إضاءة لحظة من ماضيها الذي يتعلَّق بمجرى السرد ، وتُبرز القيمة الدلالية لبعض عناصر الحكاية ، وتسمى إصطلاحاً باللاحقة [٤٢٩]، عبر حديث الرَّاوي عن تاريخ حياة والده أو والدته أو جدِّه وعلاقاتهم ومعارفهم ونمط حياتهم وما إلى ذلك ، وهذا ما يبرِّر أسلوب السرد المتقطِّع تحت عنوانات ، فضلاً عن تقسيمه للرواية على جزئين بعنوانيين ، وكل جزء منها يحتوي على ثلاثة فصول ، مزج بأحداثها بين التاريخي والمُتخيَّل لترتسم الرؤية التي يحاول علي بدر إبرازها بتضمينه لهذه الوثيقة ، والهدف الذي يريده من إنَّ التنوع الثقافي والمعرفي غالباً يكون السمة الأساسية للتيارات المناهضة للسلطة في كل زمان ومكان .

ولقد وظَّف علي بدر الرسائل الشخصية في معظم نصوصه على وفق تقنية الميتاقص التاريخي، في محاولة بناء الخطاب المفارق للخطاب الرسمي ، فـ(تعاملت الرواية مع الوثيقة ، بوصفها متناً ومصدراً يمكن الركون إليه لترشيح المعاني ، وتأسيس البناء للنص)[٤٣٠] ففي رواية (بابا سارتر / رسالة نادية) و(صخب ونساء وكاتب مغمور) استعمل تقنية الباروديا في مفارقة الحدث ، فقد طرح كلا النصين تساؤله حول : ثقافة الفيلسوف/ بابا سارتر، وحلم الروائي في كتابة رواية/ صخب ونساء وكاتب مغمور، ويمكن أن يمثِّل هذا التساؤل أساساً للعلاقة بين الرواية والقارئ ، الذي تتفرَّع عنه أسئلة أخرى يقوم الراوي أو المؤلِّف الضمني بإنتاجها عبر سير الأحداث ، إلاَّ أنَّ هذه الأسئلة الجدية سرعان ما تتحوَّل إلى مفارقات ومتناقضات سواء على مستوى الشخصية أو الأحداث عبر ما تتخذه من أسلوب ساخر نقداً وتعريةً ، فنكون أمام منطق ملتبس بين جدية الموضوعة (فيلسوف الصدرية/ حلم الروائي بكتابة رواية) والسخرية والانتقاص منها ، فنجد النصين محكومين (بمنطق السخرية وبلاغتها التي تحتل موقعاً جوهرياً في النص الروائي)[٤٣١] بوصفها شكَّلت المبدأ الذي قامت عليه النصوص ، فلم ينكر الروائي الحدث التاريخي في النص بل استحضره إطاراً واضحاً ومكشوفاً لكنه عصي على الموجِّهات الآيديولوجية التي تحيط به في الخارج ، أي تكون عوالمه المُتخيَّلة وشخصياتها المُتخيَّلة غير موجَّهة من سرديات التاريخ ، إنَّما من رؤاها الذاتية ، رؤى المهمَّش : أفراد المجتمع العراقي في مرحلة الحصار/ صخب ونساء وكاتب مغمور ، وربَّما ظروف واقعية كالتي حاول علي بدر الكشف عنها من تاريخ جيل الوجوديين / بابا سارتر، أي من النظرة لواقعهم ، ومنطلقاً في ذلك من رؤى بعد الحداثة في نبذها الآيديولوجيا ، ونظرتها للتاريخ ، إذ إنَّ المشروع مابعد الحداثي الذي يتعلَّق بالتاريخ قائم على تحديد السياقات التاريخية والإجتماعية والثقافية التي يقع الحدث المعني في إطارها والتي على أساسها يرى فوكو التاريخ " تشكيل خطابي " منتجاً للمعنى[٤٣٢]، فيحاول كشف نقاط الضعف عبر وثائق مهملة من الجانب التاريخي إنَّما هي في حد ذاتها لم تُهمل التاريخ وكأنَّ علي بدر حينما يضع المُتخيَّل إلى جانب التاريخي ، فإنَّه يُصرُّ أيضاً على توفُّر الوثائقي بغية إقناع القارئ بإمكانية قراءة التاريخ من جديد لما يتوفر عليه من رؤى .

كما وظَّف الروائي إلى جانب تقنية الميتاقص التاريخي في توظيف الوثيقة في النص تقنية التناص الوثائقي ، القائم على تضمين الرسائل الشخصية في النص ، ورد في رواية (شتاء العائلة) و(صخب ونساء وكاتب مغمور) و(حارس التبغ) ومن هذه التناصات الوثائقية يمكن تحديد الفاعلية والدور الذي تتبناه الوثيقة في النص من خلق الثقة لدى القارئ الذي غالباً ما ينظر إليها بوصفها حاضنة الحقيقة ، ولكثافة الرسائل المضمَّنة يمكن عد رواية حارس التبغ رواية رسائلية لانفتاحها على نوع آخر يشترك معها في الانتماء إلى منطقة السرد ، فضلاً عن مرتكزات سرديَّة عامَّة كالرَّاوي والمروي

---

[٤٢٨] **ينظر: بناء الرواية / د. سيزا قاسم ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط) ٢٠٠٤ : ٥٨ .**

[٤٢٩] **ينظر: الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"/ د. حسن الخاقاني ، دراسة منشورة في مجلة اللغة العربية وآدابها– كلية الآداب/ جامعة الكوفة ، العدد(٩) ٢٠١٠ : ٣٤ .**

[٤٣٠] **السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي : ١١٢ .**

[٤٣١] **الرواية العربية والتنوير– قراءة في نماذج مختارة / د. صالح زيّاد : ١٧٣ .**

[٤٣٢] **ينظر: تعليم مابعد الحداثة – المتخيَّل والنظرية/ برندا مارشال : ١٩٣ .**

والمروي له والزمان والمكان والحدث ... ومسألة الانفتاح الأجناسي بين الفنون ليست بجديدة حسبما يرى النقّاد ، وقد غدت سائدة لما تتيحه للمبدع من قدرة على تعميق خصائص فنّه (وإذا كان أرسطو يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد المختلط الذي يجمع بين السرد والحوار ، فإنَّ الرواية كشكل حكائي يتطوَّر باستمرار ويتميَّز بالخاصية الصيغية المختلطة)[٤٣٣] ويمكن أن نقول إنَّ الروائي علي بدر إنشغل بتوظيف تقانات متنوعة في نصوصه بغية أن تستمد نصوصه جمالياتها من مختلف الأنواع الأدبية الأخرى بما فيها الرسائل الشخصية ، والرواية الرسائلية هي (عمل سردي روائي يستند في مدونته الروائية إلى سرد نثري مخصوص يخاطب فيه المرسل مرسلاً إليه محدداً ، وبينهما ميثاق حاسم من تحديد هوية – المروي – النوعية ، ويخضع خضوعاً كاملاً لسلطة الأنا الكاتبة ، وسلطة الزمن الآني لحظة الكتابة ، وسلطة الظروف الزمكانية والنفسية والاجتماعية المحيطة بالكاتب ، الأمر الذي يؤدي إلى خضوع الرواية الرسائلية إلى بناء سردي خاص يقوم على مجموعة من الرسائل تشكِّل في مجموعها وحدة سردية واحدة)[٤٣٤] ووجود الرسائل الذي يعني وجود مرسِل ومُرسَل إليه داخل النص في هذه الرواية خلق راوياً محايداً تمكَّن من التنصُّل من الآراء والمتبنَّيات التي ينطوي عليها السرد الروائي القائم على تلك الرسائل، ومن ثمَّ إلقاء مسؤوليته على المُرسِل أي (الموسيقار) الذي يبعث بهذه الرسائل إلى زوجته في إسرائيل ، وهو نوع من الخدعة الفنية التي أسس لها الروائي عن طريق تضمينه للرسائل على الرغم من أنَّ الشطر الأوَّل من الرواية الذي كان فيها الراوي يتحدَّث عن حياته جعلت منه راوياً عليماً إلَّا إنَّه مع الجزء الذي تحدَّث فيه عن حياة الموسيقار بعد تسلُّمهِ للملف الذي يحتوي على هذه الوثائق ، أصبح منساقاً بالنظر لما هو مطلوب منه ، وراء هذه الرسائل وأصبحت هي الخيوط التي عليه التمسُّك بها للوصول إلى غايته .

من الموضوعات التي كثيراً ما تطرَّق لها علي بدر ، هي موضوعة الآيديولوجيا ، وقد حاول نقضها منطلقاً في ذلك من رؤى فكر ما بعد الحداثة في رفضها لمفاهيم الآيديولوجيا ، مستعملاً وثائق متنوعة في ذلك منها الصور الشخصيَّة ، وتحديداً في روايتي (بابا سارتر) و(الركض وراء الذئاب) فحاول نقض جيل الفكر التروتسكي العراقي / بابا سارتر ، وتسفيه المستوى الثقافي لمعتنقيه عن طريق شخصية متخيَّلة هي شخصية (إدمون القوشلي) وما تصريحه عن فكر هذه الشخصية إلَّا استحضار للإطار التاريخي العام المتمثِّل بالفكر التروتسكي لدى الجيل الستيني العراقي تحديداً ، فيعمد الروائي إلى وصف تفاصيل الصورة من ناحية الملبس المترف ، وجمال الملامح ، ورقي المستوى الإجتماعي والفكري ، وهو بذلك يهيئ القارئ نحو عقد مقارنة بين هذه المستوى وبين الأحداث التي تلت زمن إلتقاط الصورة مباشرة ليجد نفسه – أي القارئ - أمام الحدث النقيض، حيث يمكننا تشخيص تقنية الميتاقص التاريخي بمفارقة الحدث ضمن هذا الإطار الساخر من أبناء ذلك الفكر ، متمثِّلاً بردود أفعال إدمون القوشلي التروتسكي ، تجاه ما مرَّ به من موقف مع زوجته ، ومعاملتها بطريقة عنيفة ، فضلاً عن الألفاظ التي استعملها للثأر من غريمه الفيلسوف الوجودي فيكون (الأسلوب الأساسي في الرواية هو تحويل ما هو – وثيقة – إلى بنية روائية)[٤٣٥] إذ يحدث امتزاج بين الشخصيات والأحداث ضمن الإطار العام (فينبثق التخيُّل التاريخي من التقاطعات بين المادة المستعارة من الماضي ، وطرائق العرض السردي التي يقترحها المؤلف لتركيبها)[٤٣٦] .

كذلك صوَّب نقده للآيديولوجيا عن طريق الكشف عن تأثيرها على سلوكيات هؤلاء الأفراد وعلاقاتهم ، عبر توظيفه هذا النوع من الوثائق في رواية (أساتذة الوهم) وحديث الراوي عن والدة منير – صديقه – الروسية ، إذ يجعل من إسقاطات الشخصية المتخيَّلة على الواقع وسيلةً في طرح أفكار ما بعد الحداثة في نقد تأثيرات الآيديولوجيا على حياة الشعوب ، وورد مثيلها في رواية (بابا سارتر) عن طريق الإشارة إلى زواج الفيلسوف من إمرأة فرنسية ، يقول الراوي : ((**كعادة العراقيين الذين يذهبون الى بلاد العلم لينهلوا من العلم ولكنهم بعد سنوات يتركون العلم لأهل العلم ... ويجيئون بدلاً عنها بإمرأة**

---

[٤٣٣] **تحليل الخطاب الروائي / سعيد يقطين : ٢٠٣ .**

[٤٣٤] **مغامرة التجنيس الروائي – سؤال الجنس والنوع / محمد صابر عبيد : ٧١ .**

[٤٣٥] **السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي : ١١٢ .**

[٤٣٦] **التخيُّل التاريخي / عبدالله إبراهيم : ٢٠٩ .**

شقراء جميلة " فإن لم يكن بالعلم فبمصاهرة أهل العلم على الأقل" هكذا قال نوري السعيد))[٤٣٧] فكانت مقوله نوري السعيد هي السخرية التي تسلب القارئ قدرته إلاّ من الانصياع إلى فكرة الكاتب.

أمَّا فيما يتعلَّق باللقاءات والبرامج التلفزيونية والإذاعية ، فيعرض الروائي علي بدر وجهات نظر حول حقائق ليست بالضرورة أن تكون خافية في السرد الإسرائيلي عن طريق توظيفه لهذا النوع الجديد من الوثائق ، مستعملاً تقنية الكولاج في تركيب المرئي والمسموع في النص السردي ، وقد استعمل اللقاءات التلفزيونية والإذاعية تحديداً في رواية مصابيح أورشليم ، بغية الكشف عن أساليب وحقائق الخطابات الإسرائيلية (مصابيح أورشليم / لقاء عاموس عوز / لقاء عميخاي) ، وفضلاً عن تقنية الكولاج فقد وظَّف تقنية الميتاقص التاريخي في تركيب هذا النوع من الوثائق في النص السردي لأجل نقض الخطابات الصهيونية حول الأحقية بالأراضي الفلسطينية ، ونقض الإدعاءات بحقوق الإنسان والديمقراطية (مصابيح أورشليم / لقاء غروسمان / مشاهدة إيستر / اللقاء الإذاعي للمطربة يافا ياركوني) عن طريق تضمين المرئي والمسموع في النص أيضاً وتحويله إلى مقروء ، فتكون لهذه التضمينات القدرة على دعم الرواية الميتاسردية المتخيَّلة وذلك بالنظر لوثائقيتها [٤٣٨]. وينجم عن التعامل مع هذا النوع من الوثائق توالد شخصيات تنتجها الوثائق / الشخصيات الإسرائيلية ، لإقامة علاقات صراع داخل العمل الروائي بعد سلخها من السياق الوثائقي وتخصيبها بالمُتخيَّل السردي[٤٣٩] ، فضلاً عن الفاعلية التناصية التي إلتقت مع تقنية الكولاج في صنع الدلالة المضادة للرؤى الإسرائيلية، ولم تكن إشارات التناص قائمة على إغناء المعاني التي يأتي بها النص فحسب ، إنَّما فتح دلالاته على أبعاد تاريخية تكون للقارئ علاقة وعي بها ، ماينجم عنها علاقة تواصل بين القارئ والنص ، فتظهر (رغبة النص في إذكاء غواية السرد الحكائي لدى المتلقي ، فيلقي بين يده وفي طريقه علامات تُحفِّز قدرة المتلقي على بناء الحكاية)[٤٤٠] فكانت هذه العلامات هي التناصات التي أقامها الروائي مع التاريخ ، فكانت اعترافات غروسمان ، واعترافات إيستر ، واعتراف المطربة يافا ياركوني قد مثَّلت وجهاً آخرَ لليهود ، وجهاً تخفيه الخطابات الصهيونية خلف شعارات دينية توراتية تحاول عن طريقها السلطات الإسرائيلية إسباغ الشرعية على مقولاتها .

وكذلك استعمل الروائي تقنية المونتاج السينمائي إلى جانب تقنية ما وراء القص التاريخي في توظيف (برنامج صور من المعركة / حارس التبغ) في نصه الروائي ، ويمكن تشخيص هذه التقنية في النص من محاولة الروائي إقامة علاقة رابطة بين تقنيات المشهد السينمائي والنص السردي ، إذ يقوم بتركيب الصورة المتحركة المرئية معبراً عن ذلك من خلال وصف حركة الكاميرا ، فيحيلها إلى ما يمكن أن نسميه صورةً مقروءةً أو مشهداً مقروءاً ، فالمونتاج يعني (تخلُّل مشهد بين مشهدين أو أكثر حفظاً لمسار السرد ، وإنجازاً لتزامن نمو أحداثه)[٤٤١] فكان حديث الراوي عن البرنامج قد تخلل سياق أحداث معينة ، مُركِّزاً على حركة الكاميرا في تصوير هذا المشهد بوصفها واحدة من أهم آليات التعبير السينمائي ، إذ إنَّ السينما (تعرف ثلاث إمكانيات لعملية القول أو الخطاب ؛ وهي المونتاج وحركة جهاز الكاميرا والعناوين الداخلية المسموعة)[٤٤٢] ، فيطرح الروائي رؤيته للمشهد التي يكشف عنها السياق العام للأحداث ، رؤية متخيَّلة لحدث متناص من الواقع ، فتشكِّل بدورها إعادة صياغة له بوصفه وثيقة شاهدة على مرحلة معينة .

وفيما يخص وثيقة التسجيل الصوتي فطالما اهتمَّ علي بدر بتفكيك السرديات الكبرى في المجتمع العراقي تحديداً ، التي تشكلت بفعل أفكار مُهيمنة ، تمخَّض عنها مفاهيم تجسَّدت بحقائق مطلقة ما هي في الواقع إلاَّ صناعة بشرية وليست بالضرورة أن تمثِّل الحقيقة – على وفق رؤية الروائي- في ظل مفاهيم فكر بعد الحداثة الذي لم ينتج بديلاً عن قيم الحداثة المتعلِّقة بالإنسانية والعقلانية ، إلاَّ إنه (

---

[٤٣٧] **رواية بابا سارتر : ٣٨.**

[٤٣٨] **ينظر: معجم السرديات / مجموعة مؤلفين ، إشراف : محمد القاضي : ٣٥٩ .**

[٤٣٩] **ينظر: السرد والذاكرة / جاسم عاصي : ١١٢ .**

[٤٤٠] **مجلة ألف – التخييلي والوثائقي: دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون : ١٠٥ .**

[٤٤١] **الرؤية السينمائية وأثرها في " الجحيم المقدس " / د. حسن الخاقاني : ٣١ .**

[٤٤٢] **بلاغة الخطاب وعلم النص / د. صلاح فضل : ٤١٨ .**

أفرز عمليات خلاف واختلاف وصراع حضارات وهويَّات متعددة تقود في أغلب الأحيان إلى التشظي والإنفلات وكسر هيمنة النسق المركزي ، لإزاحة العقل عن عرشه ، والقضاء على الدلالة والمعنى ، وإطلاق العنان لتأويلات لاعقلانية غير يقينية)[٤٤٣] وفي هذه الرواية تناول الروائي سرديات الفكر الشيوعي بالنسبة للأفراد العراقيين ، ووقع اختياره على الثوّار الذين ذهبوا للمشاركة في القتال في أثيوبيا ، فنظر علي بدر إليها بعين التأمُّل ، وعنى بتفكيكها ومن ثمَّ مفارقتها عن طريق استعماله تقنية السخرية ، وقبل ذلك التماهي معها ، حيث تمثَّل حركة الأحداث، ونمط حياة الشخصيات إعادة إنتاج لها ، فضلاً عن ذلك يمكن تشخيص فاعلية التخيُّل التاريخي في إعادة إنتاج الحدث بسرد تفصيلات حيوات الشخصيات ، وحضور الأمكنة الحقيقية .

وقد إستعمل تقنية الكولاج في تضمين هذا النوع من الوثيقة أيضاً في النص ، باعتبارها واحدة من تقنيات رواية ما بعد الحداثة ، إذ يعبِّر الكولاج عن تجربة توافقية أي تزامن سرد حدثين أو أكثر في أماكن مختلفة من غير انتقال[٤٤٤]، أي خلق نوع من التراكب لأجزاء متغايرة ، وقد تمركزت فكرة نقض الآيديولوجيا في هذه الوثيقة وكشفت وجهة نظر الروائي عن طريق هذه الشخصية المُتخيَّلة التي حققت النقض بالاعتراف المُسجَّل صوتياً ، فزاوج بين الواقع – الجدي والعقيم لهذه الشخصية – والسخرية بفاعليتها المفارقة ، منطلقاً في ذلك من رؤى بعد الحداثة الرافضة للآيديولوجيا ، وكذلك لأنَّ الرواية في الأساس وإن استندت للخطاب التاريخي فإنَّها لن (تنسخه بل تُجري عليه ضروباً من التحويل ، حتى تُخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصة ، ورسالة تختلف اختلافاً جذرياً عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعاً بها)[٤٤٥]، وأيضاً مُستغلاً الواقع التاريخي الذي لم يحقق فيه الفكر الماركسي خط سيرورته المطلوب في الساحة العراقية تحديداً .

ويمكن تشخيص السخرية في هذه الوثيقة ، عن طريق الظهور المُباغت للرَّاوي على لسان الثوري الذي يعترف بالهزيمة ، فتظهر سخرية الرَّاوي عن طريق بعض العبارات التي يقولها الثوري مثل : **((لا تضحك عليَّ أرجوك ... أنت تضحك على هذه الأشياء))**[٤٤٦] **و ((لاتضحك أرجوك ... لا تسخر منِّي/ طبعاً من حقِّك أن تشتمني وتُسمِّني أحمق أو غبي/ أريد أن أكون صادقاً معك حتى لو تضحك عليَّ))**[٤٤٧] فمن هذه العبارات التي ضمَّنها الروائي في الوثيقة (التسجيل الصوتي) يمكن كشف عدم حياديَّة الرَّاوي في النص أي إنَّها إشارة إلى سخرية الرَّاوي من هذا الفكر ، ما يدفعنا للقول إنَّ الرَّاوي في هذه الرواية هو راوٍ منحاز رغم محاولة الروائي في خلق الحيادية له سواء عن طريق اعترافه في بداية النص بأنَّه يميل للفكر اليساري سابقاً ، ويؤمن بالثورة وبالقضية الفلسطينية ، أو عن طريق مناقشاته مع صديقيه حول انتهاكات الغرب وعبثيتهم بمصائر الشعوب الشرق أوسطية ، إلَّا إنَّ محاولة علي بدر نقض الآيديولوجيا أبعدت الرَّاوي عن حياديته وأفضت به راوياً منحازاً من خلال السخرية من أفكار الثوار الشيوعيين . أمَّا فيما يتعلَّق بوثيقة اللافتات والإعلانات ، فقد استعمل علي بدر أيضاً تقنية الميتاقص التاريخي في توظيف هذا النوع من الوثائق في النص / رواية حارس التبغ ، محاولةً منه في نقض مقولات التغيير – كما أشرنا سابقاً - فعرض – بعد أن استحضر الحدث التاريخي بصيغة مباشرة واضحة والمتمثِّل بسقوط النظام الدكتاتوري السابق وحلول النظام الجديد – رؤاه الذاتية فيما يتعلَّق بهذه الوثائق على وفق تأويلات الرَّاوي وأفكاره ، وموجهاً إياها إلى القارئ بقصد إشراكه في التساؤل حول هذه الوثائق، ومسائلة الحدث التاريخي ، فكانت الوثيقة هنا حافزاً دلالياً ، أي إذا كان النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة من خلال ما يحققه من وظيفة ثقافية وفكرية ما فقد حاول الروائي تحفيز دلالته بالوثائق لأنَّ (نقل سمة ما إلى نص آخر إنَّما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة ،

---

[٤٤٣] **النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري : ٣٩٢ .**

[٤٤٤] **التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة / د. مي محمود ، دراسة منشورة في موقع دار الأمير للثقافة والعلوم في ٢٠٠٨/٥/٢٣ .**

[٤٤٥] **الرواية والتاريخ / مجموعة مؤلفين : ١٦٠ .**

[٤٤٦] **رواية الركض وراء الذئاب : ١١٤ .**

[٤٤٧] **نفسه : ١١٧ – ١٢٠ – ١٢٥ .**

وذلك مثل سمة الوثيقة التي قد تُنقَل إلى العمل الفني وتوجِّه دلالته)[٤٤٨] ممَّا يبعث على إعادة تسلسل الأحداث الماضية في ذهن القارئ ، مستعملاً في سبيل ذلك الوصف الدقيق لكل ما هو مرئي من هذه الوثائق ، وصفاً بعدّه انفعالاً داخلياً (يتيح من خلاله الروائي ، تدفق انفعالات داخلية تختلج في نفسية الشخصية ... وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما ، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث)[٤٤٩] فيكشف عن انعكاس المشهد على الواقع المحيط ليمهل القارئ مساحة للمشاركة في تأمُّلات الراوي ، ومن ثمَّ التشكيك الذي يحاول الروائي إثارته من التعرض للحدث التاريخي عن طريق الوثيقة ، وما أثاره حولها من تأويلات و رؤى بواسطة الوصف الذي يشكِّل جزئية من جزئيات التخيُّل التاريخي الذي يأتي أحياناً – أي التخيُّل - (خليطاً من وصف مستفيض لأحوال الرَّاوي وأحوال الشخصيات التي يكتب عنها)[٤٥٠] ومن ثمَّ يكون قائماً على هذه الرؤى الذاتية التي تكشف عن مقولات أخرى ، وأيضاً عن طريق تركيب وثائق تاريخية على وفق مقتضيات السرد من دمج الوثائق بإطار تاريخي في سياق التخيُّل . أما في رواية (الوليمة العارية) فقد وظف هذا النوع من الوثيقة في أكثر من مكان محاولة منه في إلقاء الضوء على حقائق ليست بالضرورة تكون خافية في حياة المجتمع العراقي إبَّان مرحلة الاحتلال ، وقد وظَّف تقنية التناص الوثائقي - تحديداً (وثيقة السفربرلك /الوليمة العارية) - القائم على محاكاة نصوص رسمية كالخطابات والوثائق أو أنواع من الأوراق الأخرى لإضفاء الواقعية على النص [٤٥١] فنجد الروائي قد أورد نص الإعلان وباللغة العثمانية ((سفر برلك – عسكر أولانلر سلاح باشته)) بغية تفعيل قدرة النص على إقناع القارئ بصدق الأحداث المُتخيَّلة التي أقيمت على أساس المُتخيَّل والوثائقي معاً ، إذ لا تكتفي التناصية بإشاراتها التأويلية نحو المرجعية أو مجرَّد الاعتراف بالآثار المنصصة للماضي وإنَّما أيضاً (الإطلاع على ما جرى بفعل التهكُّم لتلك الآثار)[٤٥٢] أي تتكشف إيحاءات أخرى تنقض التاريخ الرسمي وذلك أيضاً بعدّ القدرة الدالة والإنتاجية للنص .

وحينما يستعمل علي بدر الضريح بوصفه وثيقة / رواية أساتذة الوهم ، فهو يضعنا إزاء مفهومين هما الموت والحياة ، الحياة في كنف فوضوية حروب السلطة الدكتاتورية – التي مثَّلت الحدث التاريخي الحاضر في النص - تساوي فوضوية سلطة الموت ، وقد استحضر علي بدر المقولات التاريخية بصورة واضحة في النص متمثِّلة بالحرب ، إلى جانب شخصيات متخيَّلة ذات انعكاس واضح على شخصيات الواقع وهم الجنود – تلك الفئة المهمَّشة من تاريخ الحرب العراقية الإيرانية ، فعرض علي بدر رؤاه التخيلية عن طريق تقنية التقابل بين شخصية إبراهيم الحي وإبراهيم الميت – كما اسلفنا الذكر - أي التقنية القائمة على مبدأ التضاد[٤٥٣] ، إلَّا إنَّه لم يكن الغرض منه تضاد الألفاظ بقدر ما كان المقصود منه تضاد الفكرة الناتج عن التضاد المكاني ، فمن لحظة التقابل بين الشخصيتين الحي/الميت، ينشأ المفهوم المفارق الذي يدهش القارئ من تقابل المعنيين ، إذ يحاول من خلاله الروائي تشكيل خطاب سردي ناقد للحدث التاريخي ، الذي كشف في بداية الرواية عن نتائجه المؤسفة، إذ إنَّ بناء هذه الرواية قائم على الارتداد بوصفها سرداً لاحقاً لحدث سابق [٤٥٤] فقد نوَّه الروائي لنهايات الشخصيات – الجنود أصدقائه - منذ البداية كاشفاً عن حاله بأنَّه الوحيد الذي بقي حيَّاً من مجموعة الأصدقاء كلهم الذين تحدَّث عنهم في الرواية ، وهذا يضعنا أمام الخط السردي الأوَّل في النص ، أمَّا الخط الثاني

---

[٤٤٨] بلاغة الخطاب وعلم النص / د. صلاح فضل : ٣٠١ .

[٤٤٩] وظيفة الوصف في الرواية : عبد اللطيف محفوظ ، منشورات الاختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠٠٩ :٥٨ .

[٤٥٠] التخيل التاريخي / عبدالله إبراهيم : ٢١١ .

[٤٥١] ينظر: التناص / وضحاء سعيد آل زعير ، دراسة منشورة في المجلة الثقافية ، العدد: ١٢٥ في ٢٠٠٥/١٠/٢٩ .

[٤٥٢] جماليات ما وراء القص : ٩٩ .

[٤٥٣] ينظر: الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، رفيف رضا صيداوي : ٢٣٢.

[٤٥٤] ينظر: بناء الرواية : د. سيزا قاسم : ٥٨ .

فيتعلَّق بتفاصيل حيوات الشخصيات (أصدقائه) خلال سنوات الحرب العراقية الإيرانية ، فنجد الرواية تتراجع نحو الماضي فتخلق توزاياً بين العالمين الماضي والحاضر[٤٥٥] ومثل هذه التوازي يمنح (حيوية كبيرة لعلمية البحث التاريخي ، وقيمة أدبية للمادة الوثائقية)[٤٥٦] في النص الروائي ، حينما يخلق علاقة تواصل بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر عبر متخيل يأخذ على عاتقه تناول التفصيلي الذي يؤسس للتاريخي ، ويدعم الوثائقي ، إذ إنَّ الرَّاوي مشارك في أحداث الماضي ، أمَّا أحداث حياته الحاضرة فتمثل نهاية الخطين المتوازيين حيث تتقاطع في النهاية ، أي حياة الرَّاوي مع موت آخر صديق له وهو منير ، وهذا التقاطع خلق خطاً واحداً يظهر عن طريق وصفه للمشهد الأخير الذي كان واقفاً فيه أمام جثة منير بعد أن جلبه شهيداً من أرض المعركة : **(لقد انفجرت ببكاء عال ... وبنشيج أشبه بالسخط والاستنكار ... إنفجرت بالبكاء ، لقد أخذ جسدي كلّه يرتعش ودموعي تتدفق بصورة فضيعة وكان صدري يصعد ويهبط ولا أسيطر على نشيجي)**[٤٥٧] .

نخلص من ذلك إلى إنَّ الروائي علي بدر قام بتوظيف معظم الوثائق على وفق تقنية الميتاقص التاريخي ، القائمة على مفارقة الأحداث التاريخية بوصفها أحداثاً مبنية على أساس مستمد من المقولات والسرديات الكبرى سواء التي أنتجتها مفاهيم الآيديولوجيا أو بوصفها أحداث توفرت على رغبات سلطوية لاتعبأ بتفاصيل الهامشي من حياة المجتمعات التي أنتجت تلك الأحداث ، فضلاً عن أنَّ الروائي يستمد معظم رؤاه – إلى جانب التجربة المعيشة له - من مفاهيم و رؤى الفكر بعد الحداثي الذي طالما يعمد إلى تفكيك المسلمات التاريخية ؛ لذا نجد حضور تقنية السخرية بوصفها أبرز تقنيات نثر بعد الحداثة ، والأقدر على تفعيل تلك الرؤى ، فضلاً عن التقنيات الأخرى التي تكشفت عبر توظيف الوثائق في النص الروائي .

- القرآن الكريم

أولاً : الروايات :

١. أساتذة الوهم/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠١١ .
٢. بابا سارتر/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٣) ٢٠٠٩ .
٣. الجريمة الفن وقاموس بغداد/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت (ط١) ٢٠١٠ .
٤. حارس التبغ / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٨ .
٥. الركض وراء الذئاب/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٧
٦. شتاء العائلة / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٧ .
٧. صخب ونساء وكاتب مغمور/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت (ط٢) ٢٠٠٨.
٨. الطريق إلى تلِّ المطران / علي بدر ، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت (ط١) ٢٠٠٥ .
٩. مصابيح أورشليم / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٩ .
١٠. ملوك الرمال / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٣) ٢٠١١ .
١١. الوليمة العارية / علي بدر ، منشورات الجمل – ألمانيا (ط١) ٢٠٠٥ .

ثانياً : الكتب العربية :

---

[٤٥٥] ينظر:التلقي والتأويل– مقاربة نسقية / د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء (ط٣)،٢٠٠٩: ١٥٠

[٤٥٦] التخيُّل التاريخي / عبد الله إبراهيم : ٢٣ .

[٤٥٧] رواية أساتذة الوهم : ٢٨٩ .

١. الأساطير المؤسِّسة للعقل الثقافي العراقي – دراسة في جينالوجيا الثقافة العراقية / د.ناجي عباس الركابي ، تموز للطباعة – دمشق / سوريا (ط١) ٢٠١٢ .
٢. أشكال التخيُّل من فتات الأدب والنقد/ د. صلاح فضل ، الشركة العالمية المصرية – لونجمان (ط١) ١٩٩٦ .
٣. الإغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع/ د. حليم بركات ، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ .
٤. الإنسان والتاريخ – أثر التاريخ وتأثيره بسيكولوجية الفرد/ إعداد : د. كريستين نصار، جروس برس – طرابلس / لبنان (ط١) ١٩٩١ .
٥. إنفتاح النص الروائي – النص والسياق/ سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط٣) ٢٠٠٦ .
٦. بلاغة الخطاب وعلم النص/ د. صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان (ط١) ١٩٩٦ .
٧. بناء الرواية/ د. سيزا قاسم ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة (د.ط) ٢٠٠٤.
٨. بنية السرد العربي – مساءلة الواقع إلى سؤال المصير/ محمد معتصم ، منشورات الأختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠١٢ .
٩. بنية النص السردي – من منظور النقد الادبي / د. حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – الدار البيضاء (ط٣) ٢٠٠٠ .
١٠. التاريخ ومنهج البحث التاريخي/ د.قاسم يزبك ، دار الفكر اللبناني – بيروت (ط١) ١٩٩٠
١١. تبيئة المفاهيم الاستشراقية جرد واستنطاق وتأويل لنصّيات (علي بدر) / محمد قاسم الياسري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الإصدار (٧٨) ٢٠٠٩ .
١٢. تحليل الخطاب الروائي – الزمن ، السرد ، التبئير/ سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط٤) ٢٠٠٥ .
١٣. تحوُّلات النص السردي العراقي / عبد علي حسن ، دار الشؤون الثقافية – بغداد (ط١) ٢٠١٣ .
١٤. التخيُّل التاريخي – السرد ، والإمبراطوريَّة ، والتجربة الإستعماريَّة / عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠١١ .
١٥. تشكُّل المكونات الروائية / المويفن مصطفى ، دار الحوار للطباعة والنشر – سوريا (ط١) ٢٠٠١ .
١٦. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) / د.عبد المحسن طه بدر، دار المعارف – مصر(ط٢) ١٩٦٨ .

١٧. تقنيات السرد الروائي – في ضوء المنهج البنيوي/ د.يمنى العيد ، دار الفارابي– لبنان (ط٣) ٢٠١٠ .
١٨. التلقي والتأويل – مقاربة نسقية / د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط٣) ، ٢٠٠٩ .
١٩. تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيَّل العربي الوسيط / د.نادر كاظم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٤ .
٢٠. تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي / فوزي كريم ، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق (ط١) ٢٠٠٦ .
٢١. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة / د.محمد رياض وتّار ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٢ .
٢٢. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة / عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٤ .
٢٣. جمهورية افلاطون / د.أميرة حلمي مطر ، مطابع الهيئة المصرية – مصر (د. ط) ١٩٩٤.
٢٤. حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل / كمال الرياحي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع– الأردن (ط١) ٢٠٠٥ .
٢٥. الخيال مفهوماته ووظائفه / د.عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د. ط) ١٩٨٤.
٢٦. الراوي والنص القصصي/ د.عبد الرحيم الكردي ، دار النشر للجامعات – القاهرة (ط٢) ١٩٩٦ .
٢٧. الرواية العربية البناء والرؤيا/ د. سمر روحي الفيصل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق / سوريا ٢٠٠٣ .
٢٨. الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠٨ .
٢٩. الرواية العربية – المتخيل وبنيته الفنية / د. يمنى العيد ، دار الفارابي– لبنان (ط١) ٢٠١١.
٣٠. الرواية العربية النشأة والتحوّل/ د. محسن جاسم الموسوي ، منشورات مكتبة التحرير – بغداد (ط١) ١٩٨٦.
٣١. الرواية والتاريخ / مجموعة باحثين – تحرير وتقديم : د.عبدالله إبراهيم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر (ط١) ٢٠٠٦ .
٣٢. الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د.صالح زيّاد ، دار الفارابي – لبنان (ط١) ٢٠١٢ .

٣٣. **الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية / د.نضال الشمالي، عالم الكتب الحديث – الأردن (ط١) ٢٠٠٦ .**
٣٤. **الرواية والتاريخ – سلطان الحكاية وحكاية السلطان/ د.عبدالسلام أقلمون ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت (ط١) ٢٠١٠ .**
٣٥. **الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية / د.فيصل درَّاج ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط١) ٢٠٠٤.**
٣٦. **السرد ، والاعتراف ، والهوية / د.عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠١١ .**
٣٧. **السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣ .**
٣٨. **سرديات عراقية – إضاءات في القصة والرواية والنص/ د.فاضل عبود التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣ .**
٣٩. **عاشق لعار التاريخ / عبدالله القصيمي ، منشورات الجمل – ألمانيا (ط٢) ٢٠٠٦ .**
٤٠. عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص / عبد الحق بلعابد ، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان (ط١) ٢٠٠٨ .
٤١. **العرب والفكر التاريخيّ / عبدالله العروي ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط٥) ٢٠٠٦ .**
٤٢. علم التاريخ نشأته وتطوره / شوقي الجمل ، دار المعارف – القاهرة (ط٢) ١٩٨٧ .
٤٣. **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية / د.أحمد خريس ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠١ .**
٤٤. **فكر ابن خلدون – العصبية والدولة / د.محمد عابد الجابري ، مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت (ط٦) ١٩٩٤ .**
٤٥. **الفلسفة العربية المعاصرة وأفكار ما بعد حداثية في المعرفة والعلم والإعلام – من أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثالث لبيت الحكمة / مجموعة مؤلفين ، دار الحكمة – بغداد (ط١) ٢٠٠٣.**
٤٦. **الفلسفة النسوية : في فضح إزدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده / مجموعة مؤلفين ، تحرير: علي عبد المحمداوي ، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف – بيروت ، الجزائر (ط١) ٢٠١٣**
٤٧. **في دروب السرد – دراسات تطبيقية في القصة والرواية / د.ثائر زين الدين ، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا (ط١) ٢٠١١ .**
٤٨. **في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم / عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية / مصر (د.ط) ٢٠٠٢ .**

٤٩. القارئ الضمني – أنماط الإتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت/ ولفكاتك آيزر، تر: هناء خليف غني الدايني ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠٠٦ .
٥٠. قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود / سعيد يقطين ، دار الأمان – الرباط (ط١) ٢٠١٢ .
٥١. كتاب الشفاء/ الشيخ الرئيس إبن سينا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – مصر (د.ط) ١٩٨٨ .
٥٢. الكتابة عند التخوم – الذات الراوية هي الرواية/ إلياس فركوح ، تقديم : أمجد ناصر، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان (ط١) ٢٠١٠ .
٥٣. لمحات إجتماعية من تاريخ العراق الحديث / علي الوردي ، ج٣ مطبعة الشعب – بغداد (د.ط) ١٩٧٢ .
٥٤. ما وراء السرد ما وراء الرواية / عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠٠٥ .
٥٥. المُتخيَّل السردي – مقاربات نقدية في المتناص والرؤى والدلالة / عبدالله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي – بيروت (ط١) ١٩٩٠ .
٥٦. مدارات الحداثة/ د.محمد سبيلا ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٩.
٥٧. مدخل إلى التنوير الأوربي / هاشم صالح ، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت (ط١) ٢٠٠٥ .
٥٨. المذاهب الأدبية لدى الغرب / عبد الرزاق الاصفر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٩ .
٥٩. المركزية الغربية – إشكالية التكوُّن والتمركز حول الذات / د.عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٣ .
٦٠. مغامرة التجنيس الروائي – سؤال الجنس والنوع / محمد صابر عبيد ، إعداد وتقديم ومشاركة نخبة من النقاد وأساتذة الجامعات ، عالم الكتب الحديث – الأردن (ط١) ٢٠١٢.
٦١. مقاربات في السرد/ د.حسين المناصرة ، عالم الكتب الحديث– الأردن (ط١) ٢٠١٢ .
٦٢. مقارنات في السرد العربي / د.أسامة محمد البحيري ، مؤسسة الانتشار العربي – بيروت (ط١) ٢٠١٢.
٦٣. من تاريخ الرواية / حنا عبود ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق / سوريا ٢٠٠٢ .
٦٤. منهج البحث التاريخي / د. حسن عثمان ، دار المعارف – القاهرة (ط٨) د.ت .
٦٥. النظام الداخلي لحركة إخوان الصفا / خيرالله سعيد ، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق (ط١) ١٩٩٢ .

٦٦. **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو/ د.محمد علي الكردي ، دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية (د.ط) .**
٦٧. **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني / فاطمة عبدالله الوهيبي ، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء / المغرب (ط١) ٢٠٠٢ .**
٦٨. **النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة / إبراهيم الحيدري ، دار الساقي – بيروت (ط١) ٢٠١٢.**
٦٩. **نيتشة وجذور مابعد الحداثة / تحرير: د.أحمد عبدالحليم عطية ، دار الفارابي– بيروت (ط١) ٢٠١٠ .**
٧٠. **وظيفة الوصف في الرواية / عبداللطيف محفوظ ، منشورات الاختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠٠٩ .**

ثالثاً : الكتب المترجمة :

١. **آليات الكتابة السردية / إمبرتو إيكو ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع – اللاذقية / سوريا (ط١) ٢٠٠٩ .**
٢. **الآيديولوجية / ديفيد هوكس ، تر: إبراهيم فتحي ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة (د.ط) ٢٠٠٠ .**
٣. **الإستشراق – المفاهيم الغربية للشرق / إدوارد سعيد ، تر: د.محمد عناني ، دار رؤية للنشر والتوزيع (ط١) ٢٠٠٦ .**
٤. **البحث عن التاريخ والمعنى في الدين / ميرتشيا إليادة ، تر: سعود المولى ، المنظَّمة العربية للترجمة – بيروت (ط١) ٢٠٠٧ .**
٥. **بعد طول تأمل/ بول ريكور ، تر: فؤاد مليت ، المركز الثقافي العربي – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ .**
٦. **تاريخ الآيديولوجيات– المعرفة والسلطة / فرانسوا شاتيليه ، تر: أنطوان حمصي ، منشورات وزارة الثقافة – سوريا ، ج٣ (د.ط) ١٩٩٧ .**
٧. **التاريخ الجديد / إشراف جاك لوغوف ، ترجمة وتقديم : د. محمد الطاهر المنصوري ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٧ .**
٨. **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي / ميشيل فوكو ، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (ط١) ٢٠٠٦ .**
٩. التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة / شلوميت ريمون كنعان ، تر: لحسن احْمامة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر– دمشق / سوريا (ط١) ٢٠١٠
١٠. **تعليم ما بعد الحداثة المُتخيَّل والنظرية/ برندا مارشال ، تر: السيد إمام ، المركز القومي للترجمة – القاهرة (ط١) ٢٠١٠ .**

١١. **الثعلب – التاريخ الطبيعي والثقافي / مارتن والن ، تر: ريم الذوادي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – أبو ظبي (ط١) ٢٠١٠ : ٥٥ .**

١٢. **الثقافة والمقاومة / إدوارد سعيد ، تر: علاء الدين أبو زينة ، دار الآداب – لبنان (ط١) ٢٠٠٦ .**

١٣. **الجماعات المُتخيَّلة/ بندكت أندرسون ، تر: ثائر ديب ، شركة قدمس للنشر والتوزيع– بيروت (ط١) ٢٠٠٩ .**

١٤. جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة / مجموعة مؤلفين ، تر: أماني أبي رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق / سوريا (د.ط) ٢٠١٠ .

١٥. **الحداثة وما بعد الحداثة / إعداد وتقديم : بيتر بروكر ، تر: د.عبدالوهاب علوب ، مراجعة : د.جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي – أبو ظبي (ط١) ١٩٩٥.**

١٦. حفريات المعرفة / ميشال فوكو ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء/ المغرب (ط٣) ٢٠٠٥ .

١٧. **الخطاب الروائي / ميخائيل باختين ، تر: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة (ط١) ١٩٨٧ .**

١٨. الذاكرة ، التاريخ ، النسيان / بول ريكور ، تر: د. جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٩ .

١٩. **الرمز والسلطة / بيير بورديو ، تر: عبد السلام بنعبدالعالي ، دار توبقال للنشر – المغرب (ط٣) ٢٠٠٧ .**

٢٠. **الرواية التاريخية /جورج لوكاش ، تر: د. صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت / لبنان ١٩٧٨ .**

٢١. الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي / بول ريكور ، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية د. جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٦ ج/٢ .

٢٢. **سياسة مابعد الحداثية / ليندا هيتشيون ، تر: حيدر حاج إسماعيل ، مراجعة : ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٩ .**

٢٣. **الشعرية / تزفيتان تودروف ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر – المغرب (ط٢) ١٩٩٠ .**

٢٤. **صنعة الرواية / بيرسي لوبوك ، تر: عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر– العراق (د.ط) ١٩٨١ .**

٢٥. **صور المثقف (محاضرات ريث) ١٩٩٣/ إدوارد سعيد ، تر: غسان غصن ، دار النهار (ط١) ١٩٩٦ .**

٢٦. **العراق – الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية في العهد العثماني حتى قيام الجمهورية / حناّ بطاطو ، تر: د.عفيف الرزَّاز ، منشورات فرصاد – إيران (ط١) ٢٠٠٥ .**

٢٧. **عصر رأس المال/ إريك هوبزباوم ، تر: د.فايز الصياغ ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٨ .**

٢٨. **علم النص/ جوليا كرستيفا ، تر: فريد الزاهي ، دار تويقال للنشر – الدار البيضاء (ط١) ١٩٩١ .**

٢٩. **عنف الدكتاتورية / ستيفان زيفايج ، تر: فارس يواكيم ، الفرات للنشر والتوزيع – بيروت (ط١) ٢٠١٣ .**

٣٠. **فلسفة الإرادة – الإنسان الخطَّاء / بول ريكور ، تر: عدنان نجيب الدين ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط٢) ٢٠٠٨ .**

٣١. فلسفة أصول الحق / هيغل ، تر: د.إمام عبد الفتاح إمام ، مكتبة مدبولي – القاهرة / مصر (د.ط) ١٩٩٦ .

٣٢. **فن الرواية / ميلان كونديرا ، تر: بدر الدين عرودكي ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق (ط١) ١٩٩٩ .**

٣٣. **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية / إمبرتو إيكو ، تر: إنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط١) ١٩٩٦ .**

٣٤. **القلم والسيف/ إدوارد سعيد ، تر: توفيق الأسدي ، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق (ط١) ١٩٩٨ .**

٣٥. كتاب النفس / أرسطو طاليس ، تر: أحمد فؤاد الأهواني ، دار احياء الكتب العربية – مصر (ط١) ١٩٤٩ .

٣٦.**كيف نفهم التاريخ – مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخي / لويس جوتشلك ، تر: د.عائدة سليمان عارف و د.أحمد مصطفى أبو حاكمة ، مُشتَرَك : دار الكاتب العربي ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – بيروت ، نيويورك (د. ط) ١٩٦٦ .**

٣٧. **ما بعد الحداثة : سيمون مالباس ، تر: د. باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – سوريا (ط١) ٢٠١٢ .**

٣٨. **ما وراء الخير والشر – تباشير فلسفة للمستقبل / فردريك نيتشة ، تر: جيزيلا فالور حجار، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠٣ .**

٣٩. محاضرات في الآيديولوجيا واليوتوبيا / بول ريكور ، تحرير: جورج .ه. تايلر ، تر: فلاح رحيم ، دار الكتب الجديدة المتحدة – بيروت / لبنان (ط١) ٢٠٠٢ .

٤٠. **المراقبة والمعاقبة – ولادة السجن / ميشيل فوكو ، تر: د.علي مقلد ، مركز الإنماء القومي – بيروت (د.ط) ١٩٩٠ .**

٤١. **المصطنع والأصطناع / جان بودريار ، تر: د.جوزيف عبدالله ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت (ط١) ٢٠٠٨ .**

٤٢. **مقدمة في الهرمينوتيكا / ديفيد جاسبر ، تر: وجيه قانصو ، الدار العربية للعلوم – بيروت (ط١) ٢٠٠٧ .**

٤٣. **من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل / بول ريكور ، تر: محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة (ط١) ٢٠٠١ .**

٤٤. **موقع الثقافة/ هومي.ك.بابا ، تر: ثائر ديب ، المركز الثقافي العربي – بيروت (ط١) ٢٠٠٦ .**
٤٥. **نظرات جديدة على الكتابة التاريخية / تحرير: بيتر بوركي ، ترجمة وتقديم قاسم عبدة قاسم ، المركز القومي للترجمة – القاهرة (ط١) ٢٠١٠ .**
٤٦. **نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن ، تر: د.حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة –الإسكندرية (د.ط) ١٩٩٨ .**
٤٧. **النقد التاريخي (المدخل إلى الدراسات التاريخية) لانجلوا و سينوبوس ، تر: عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات – الكويت (ط٤) ١٩٨١ .**
٤٨. نقد العقل المحض / عمانؤيل كنط ، ترجمة وتقديم : موسى وهبة ، مركز الإنماء القومي – بيروت (د. ط) ١٩٨٨ .
٤٩. **هم الحقيقة/ ميشيل فوكو، تر: مصطفى المسناوي ، منشورات الاختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠٠٦.**
٥٠. **الهوية / أليكس ميتشيلي ، تر: د.علي وطفة ، دار النشر الفرنسية – دمشق (ط١) ١٩٩٣.**
٥١. **الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور ، إشراف : ديفيد وورد ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط١) ١٩٩٩ .**

رابعاً : الدوريات :

١. **الإستشراق والعبور إلى التاريخانية/ جعفر العلوي ، مجلة البصائر الفصلية ، العدد : ٤٢ في ٢٠٠٨.**
٢. **أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب / د. جميل حمداوي ، دراسة منشورة ضمن شبكة الآلوكة .**
٣. **التاريخانية بين المؤرخ والفيلسوف/ زهير توفيق– مقال منشور في جريدة الحياة في ٢٠٠٧/١٢/١ .**
٤. **التاريخانية الجديدة/ د.جميل حمداوي ، دراسة منشورة على موقع شبكة الآلوكة ، في ٢٠١٢/٣/١٥ .**
٥. **التقنيات السردية لرواية ما بعد الحداثة / د. مي محمود ، دراسة منشورة في موقع دار الأمير للثقافة والعلوم ، بتاريخ ٢٠٠٨/٥/٢٣ .**
٦. **التناص / وضحاء سعيد آل زعير ، دراسة منشورة في المجلة الثقافية ، العدد: ١٢٥ في ٢٠٠٥/١٠/٢٩ .**
٧. **حوار مع الروائي العراقي علي بدر– مجلة (أدب فن) بتاريخ ٢٠١٢/٤/٢٢ ، إعداد: أحمد الحلّي .**

٨. دراسة في ديالكتيكية هيجل/ يوحنا بيدويد- موقع الحوار المتمدن ، العدد ٢٥٨٩ في ٢٠٠٩/٣/١٨ .
٩. الذات في الإبداع الأدبي/ سعيد الكفراوي ، مقال منشور في جريدة الرياض/مؤسسة اليمامة الصحفية ، العدد ١٦٢٢٩ نوفمبر ٢٠١٢ .
١٠. الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"/ د. حسن الخاقاني ، دراسة منشورة في مجلة اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب/ جامعة الكوفة ، العدد(٩) ٢٠١٠ .
١١. الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات / د.جميل حمداوي ، دراسة منشورة ضمن موقع شبكة الآلوكة ، في ٢٠١٢/٣/٨ .
١٢. الرواية التاريخية بين الحقيقة والتخييل/ د.سمر روحي الفيصل ، دراسة منشورة في مجلة الرافد – العدد ١٦٠ ديسمبر١٤٣٢هـ .
١٣. رواية الجيل من الإنقراض إلى تشكُّل السرد / علي بدر – مقال منشور في صحيفة الرياض- مؤسسة اليمامة الصحفية ، العدد: ١٤٧٠٣ بتاريخ ٢٠٠٨/٩/٢٥ .
١٤. الرواية نواة السرديات الكبرى- علي بدر إنموذجاً / يوسف محسن – موقع الحوار المتمدن ٢٠٠٩/١١/٣٠ .
١٥. الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة/ علي بدر- مقال منشور في صحيفة الرياض، العدد :١٣٥١٣ بتاريخ ٢٠٠٥/٦/٢٣ .
١٦. السخرية والتناص التاريخي في سرد ما بعد الحداثة (تاريخ العار في بلاد النفطتار) إنموذجاً / أماني أبو رحمة ، دراسة منشورة في مجلة الروائي ، بتاريخ ٢٠١٠/٧/٤ .
١٧. الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة : آفاق التحولات السردية وملامح الجماليات القادمة / معن الطائي وأماني أبي رحمة – موقع الحوار المتمدن ٢٠١١/٨/٢ .
١٨. عقلية الحشود الغاضبة / أحمد محمد صالح ، دراسة منشورة في موقع الأوان بتاريخ ٢٠١١/٩/٣ .
١٩. فلسفة العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة / ليندا هيتشيون ، تر: أماني أبو رحمة .
٢٠. القص الماورائي واختراق الجدار الرابع / د. لمياء باعشل ، مقال منشور في جريدة الجزيرة الثقافية .
٢١. كاردو روماني آخر في القدس / أسامة العيسة – جريدة الحياة الجديدة الفلسطينية ، العدد:٥٨٠٦ في ٢٠١١/١/٣ .
٢٢. مجلة ألف – مجلة البلاغة المقارنة ، التخييلي والوثائقي : دراسات ثقافية في الأدب والتاريخ والفنون ، دار إلياس العصرية – القاهرة ، العدد ٣٢ – ٢٠١٢ .
٢٣. المُتخيَّل في الهُويَّة / رعد عبود رشيد ، دراسة منشورة في جريدة الصباح الجديد ، العدد: ١٨٣٢ في ٢٠١٠/١٠/١٠ .

٢٤. مدخل إلى الرواية التاريخية / عبدالله الخطيب ، دراسة منشورة في موقع رابطة أدباء الشام – تصدر من لندن/ بريطانيا.

٢٥. مفهوم التخييل الروائي/ د.جميل حمداوي – دراسة منشورة في مجلة (دروب) ٢٠٠٦/٨/١٩.

٢٦. الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة – دراسة تطبيقية في رواية (الحياة هي في مكان آخر) لميلان كونديرا / د.محمد محمود الخزعلي ، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والادب ، العدد ٢٩ ديسمبر ٢٠١١ .

٢٧. نظرة فاحصة في إشكالية الفكر العربي/ مأمون شحاتة ، مقال منشور في مجلة العربي الكويتية ، العدد : ٦١٥ شباط ٢٠١٠ .

٢٨. الهويات بين التحديث السردي والتشكيل الآيديولوجي / نادر كاظم ، مقال منشور في مجلة نزوى ، العدد ٣٣ في ٢٠٠٩/٧/٢٧ .

خامساً : المعاجم والموسوعات :

١. دليل الناقد الادبي / د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب (ط٥) ٢٠٠٧ .
٢. قاموس السرديات/ جيرالد برنس، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة(ط١) ٢٠٠٣.
٣. المعجم الأدبي / جبور عبد النور ، دار العلم للملايين – بيروت / لبنان (ط٢) ١٩٨٤ .

٤. معجم لسان العرب/ الإمام العلاَّمة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم إبن منظور ، دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت / لبنان ، ج١١ (ط٦) ١٩٩٧ .

٥. معجم السرديات / مجموعة مؤلفين ، إشراف: محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (ط١) ٢٠١٠ .

٦. معجم المصطلحات الأدبية / سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني – بيروت (ط١) ١٩٨٥ .

٧. مفردات ألفاظ القران / العلَّامة الراغب الأصفهاني ، تحقيق : صفوان عدنان داوودي ، دار القلم – دمشق (ط٤) ١٣٢٥ هـ .

٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء / أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين القرطاجنّي ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي – بيروت / لبنان (ط٢)١٩٨١.

٩. موسوعة السرد العربي/ د.عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، طبعة موسعة ٢٠٠٨.

سادساً : الرسائل والأطاريح الجامعية :

١. الرواية التاريخية عند السير ولتر سكوت وجرجي زيدان - دراسة مقارنة / سميرة حسن محمد زيدان ، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى ١٤٠٩ ه .
٢. ماوراء السرد في الرواية العراقية / حسن مجَّاد عبد الكريم ، رسالة ماجستير ، كلية التربية - جامعة القادسية ٢٠٠٨- ٢٠٠٩ .