

التاريخ وعياً التاريخ تمثيلاً: قصص محمود جنداري أنموذجاً

*History is a conscious- History is representation**Stories of Mahmoud Jandary as a model*

د. نادية هناوي*

كلية التربية، الجامعة المستنصرية/ العراق

nada2007hk@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/07/22 تاريخ القبول: 2020/10/04 تاريخ النشر: 2021/01/31

ملخص البحث:

Abstract:

The theoretical incubator for this research is reflected in the contemporary intellectual concept of history as the narrative, as opposed to history and historical writing a written as closed field to documentation. In theory, we have relied on post-modernist philosophical references, applying our visions to the short story as a narrative genre capable of assimilating the contemporary historical concept and procedurally selecting a short story for one of the most important experimentalists and creators in the Iraqi story is Mahmoud Jindary, indicating his experimentation with evidence confirming his renewal, which his singular experiences spanned the end of the sixties to the end of the nineties of twentieth century.

Keywords: history, historical, imagination, narration, mahmoud, story, consciousness.

تجلى الحاضنة النظرية لهذا البحث في المفهوم الفكري المعاصر للتاريخ بوصفه هو السرد، اختلافاً عن التاريخ والكتابة التاريخية بوصفهما مجالاً كتابياً مغلقاً على التوثيق حسب. وقد اعتمدنا في تأكيد ذلك نظرياً على مرجعيات فلسفية ما بعد حداثة، مطبقين رؤانا على القصة القصيرة كجنس سردي قادر على استيعاب المفهوم التاريخي المعاصر ومنتقين إجرائياً قصة قصيرة لواحد من أهم التجريبيين المجددين في القصة العراقية هو القاص محمود جنداري، مؤشرين على تجريبه بدلائل تؤكد تجديده الذي تفردت به تجربته القصصية الممتدة ما بين نهاية ستينيات القرن الماضي حتى نهاية تسعينياته.

الكلمات المفتاحية: التاريخ، التاريخية،

التخييل، السرد، قصة، محمود، وعي.

القصة بين التاريخ والتأريخية

تعامل هايدن وايت مع التاريخ بوصفه سرداً، وعدّ بول ريكور السرد هو الحياة. وطبيعي ألا تكون للسرد والحياة قيمة وجودية من دون إنسان، عليه تتوقف سردية الحياة ومنه تستمد حياة السرد وجودها. وهذه الأخيرة (حياة السرد) معني بها المبدعون وفي مقدمتهم القاص الذي يعيش الحياة وهو يراقب إيقاعات سردها فيتمثلها قصصاً وروايات.

وإذا كانت الحياة عاجة بالتقلبات على اختلاف أنواعها الموجبة والسالبة، المحسوبة والطائرة، العصبية واليسيرة؛ فإن ما تلقىه على كاهل الإنسان من تبعات وما تخلفه من ظلال يجعلانه القطب في أي قص يصور جانباً من جوانب الحياة، والفاعل الذي يملك وتائر صيرورة حركة هذا القص ضابطاً إيقاع الديمومة كزمان له ماض يسترجعه حاضر ومنهما ينهل المستقبل وعليهما يبني تطلعاته، وأيضاً كمكان له فضاءاته المحسوبة وأحيازه المقيسة وفراغاته غير المنسية.

وعلى مر العصور والانسان يواجه الحياة بالقص معبراً عن أفكاره الشخصية وأفكار المكونات الاجتماعية التي ينتهي إليها الأفراد أو الجماعات.

ومع تقدم المسيرة البشرية والإنسان يسجل حياته قصصاً مقيدة سرودها في أخبار وروايات تحفظها سجلات ومجلدات. وكل تاريخ يحكي وقائع عصر أو عصور وقد تحولت الأفعال والأقوال والمشاهد المرئية والمشافهات المسموعة إلى مدونات نصية مسطرة في صحف تطوي في داخلها القليل من تلك الوقائع لا أكثرها كما أن الواقعة الواحدة لا تُدَوّن أبعادها من مختلف الزوايا؛ وإنما قد يُقتصر في نقلها على زاوية نظر واحدة، يتحرى المؤرخ في

روايتها المنطقية محاولاً خلق الأسباب للنتائج كي يبعد شبهة الزيف عن تاريخه وسعياً لتأكيد صدق الذي أرّخه.

وبكل تأكيد لا يحضر في هذا القليل الذي تم تقييده سوى العظماء والزعماء والأسياد والجبابرة والقتلة الذين بسطتهم فرضوا على المؤرخين تدوين ما يناسبهم بوصفهم الأقوياء المنتصرين وإهمال ما لا يناسبهم من تاريخ التابعين والكادحين والمهزومين والمظلومين والغرماء من المعارضين والمعادين والضعفاء الذين لم يكثر لهم المؤرخون إلا نذراً.

وبسبب هذا الانحياز التاريخي للأقوياء واللامبالاة تجاه الضعفاء صار مهما التفريق بين التاريخ بمعناه الزماني الدال على أحداث ووقائع حصلت فعلاً واستمر أثرها أو ظل على وتيرة ما أو تغير أو اندثر أو امتد متقدماً صوب المستقبل، وبين التأريخ أو التأرخة التي هي Historiography والدالة على ذلك الذي تم تدوينه من هذا التاريخ فقط في شكل سجلات وحوليات ومجلدات.

وما يعنينا هنا هو (التاريخ) لكونه الأوسع في فهم سيرورة الزمان والاشمل في التعامل مع الأحداث والفاعلات والمسببات والمحصلات، والأعمق في تلمس السطوح والظواهر بمسح أفقي براني يتبعه استيعاب الخفايا والبواطن بحفر شاقولي جواني.

ومن ثم يغدو السارد التاريخي غير المؤرخ، فالأول يهتم بكل ما هو واقع وحاصل ولا فرق عنده بين أن يكون مدوناً كتابياً مؤرشفاً على الرفوف أو محفوظاً وعياً أو لا وعياً في تلافيف الذاكر الحية الشفاهية والجماعية. بينما يهتم الثاني بتدوين الوقائع التي لا يعنيه منها سوى عملية تدوينها مؤرخنا وجهات نظره مدللاً على قدراته الكتابية ليكون الناتج تأريخاً يحمل اسمه أو اسم المرحلة أو اسم الذي عُني بأرخته.

وسائل التاريخ وليست هي التاريخ نفسه. أما السرد فهو الشكل التخيلي الذي تعتمد هذه الوسيلة في توثيق التاريخ بكل ما فيه من محتويات واقعية. وما وصل إلينا مؤرشفاً من كتابات تاريخية هي مجرد أشكال تخيلها راوٍ أو مجموعة رواة لوقائع تاريخية لم يؤرخوا لجميع أبعادها؛ بل لبعد واحد في الغلب وفيه الراوي أما مشارك وقد شاهد جانباً مما حدث بأمر عينيه أو هو محايد نقل الحدث كما سمعه ممن كان قد شاهد جانباً من الحدث. وبالتركيز على الجانب الذي شوهد تكون جوانب الحدث الأخرى قد غابت لكونها غير منظورة.

لكن هل يحتمل أن هناك من شاهد الواقعة التاريخية من جميع زواياها فنقلها لنا تاريخياً بوجهات نظر متعددة؟ وهنا تبرز مهمة الغرلة، وهنا تكمن الصعوبة والاستحالة. وإذا كان وجود هكذا أحد غير ممكن أو محتمل، فكيف نطمئن إذن إلى الكتابة التاريخية ونصدق أن ما وصل إلينا هو التاريخ نفسه مقتنعين أن لا شكوك ولا تفنيدات ولا مزاعم تطال السجلات الرسمية؟ وقد يكون هناك آحاد شهدوا الواقعة من زوايا متعددة؟

إن منطقية الكتابة التاريخية على وفق وجهة نظر واحدة وضعف احتمال شمولها لوجهات نظر أخرى لا تدلل على أن التأريخ لا يقول الحقيقة كاملة؛ بل تؤكد أيضاً أن السرد هو أساس الكتابة التاريخية بوصفها هي الوسيلة التي موئله التاريخ الذي يمتح المؤرخون كتاباتهم مؤرشفين بعضاً منه في أشكال سردية متخيلة تقدم الأحداث محبوكة من زاوية نظر واحدة محتملة.

وعلى وفق النظرية التقليدية للتاريخ يغدو المؤرخ هو الراوي لقصة ما كان قد حدث بالفعل. وهو ما ترفضه النظرية التاريخية المعاصرة التي ترى المؤرخ هو الراوي الذي يحتمل أنه سرد لنا جانباً مما

وإذا كان المؤرخ فرداً سطر صفحات وأرشفها في تأريخ ليظل مركباً على الرفوف خامداً ينتظريداً تقلبه بحثاً عن الماضي؛ فإن التاريخي فرد يبحث في الحاضر عن الماضي مستلهماً منه الديمومة ومنتقلاً عبره إلى ما هو قادم لا كأفعال وأسماء وأمكنة وأوصاف حسب بل كأجيال وتواريخ ومؤرخين وصفحات وحركات وافراد ومجموعات من دون أن يهيمن عليه حدث ولا تغيب عنده فئة تناسها كتابة تاريخية ولم تحفظها ومن ثم لم تنصفها.

وإذا كان التاريخ هو أساس الكتابة التاريخية؛ فإن السرد هو أصل التاريخ، يقول بنديتو كروتشه "حيث لا يوجد سرد لا يوجد تاريخ"⁽¹⁾، فالسرد هو الحياة التي على التاريخ أن يسردها. والإنسان هو المحور في التاريخ أو التأريخ أو السرد أو الحياة وهو المدار الذي حوله تضطرم الأحداث وتخوبه يتعقد الحبكة وتتشابك خيوط نسجه أو تتقاطع ومن خلاله تنفجر العقد وتتبدل علانقها، وعليه يتوقف تعدد القصص وتنوع ضروبها، ومن مجموعها يتشكل التاريخ البشري.

وبسبب هذه المدارية التي يشكلها الإنسان في سرد الحياة طرح هايدن وايت لأول مرة مصطلح Tropology وقصد به محور الفعل الإنساني في التلاحم النظري والإجرائي بين عمليتي التأريخ/ التدوين وعملية التورخة/ الفاعلية، فالإنسان وحده القادر على "إزاحة الوقائع إلى أرضية التخيلات الأدبية أو إسقاط أحد أنواع التشكل الأدبي على وقائع بنية الحكمة."⁽²⁾

ومنطلق وايت في اجترح مصطلح Tropology ليس نظرياً بقدر ما هو منهجي وفيه يكون التأريخ أو الكتابة التاريخية شكلاً سردياً في الخطاب يمكن أن يستخدم في تمثيل التاريخ أو الأحداث التاريخية. بمعنى أن الكتابة التاريخية هي وسيلة تمثيلية من

والروائي تحقيقها. وهو ما نجده في القصص والروايات التاريخية التي كتبها أدباء النهضة كجرجي زيدان وفرح انطوان ويعقوب صنوع ومن بعدهم نجيب محفوظ في بداية مشواره القصصي.

أما محاكاة القاص والروائي للفعل التاريخي كوقائع وأخبار؛ فإنما تعني الحرية في تخيلها بغية محاكاة حدثها سردياً غير آبه إن كان المؤرخ ذكره أو لم يذكره. لأن المهم جمالية ما سيأتي به التخييل السردى للتاريخ شكلاً ومضموناً كأن يكشف لنا القاص زاوية نظرمهملة أو يسلط الضوء على تفصيل دقيق من تفاصيل غائبة لم تعطيها الكتابة التاريخية اهتماماً.

وهو ما نجده في روايات جمال الغيطاني وإسماعيل فهد إسماعيل وواسيني الأعرج وأمين معلوف ورضوى عاشور وربيع جابرو جهاد مجيد ومحمد حسن علوان وسالم بن حميش وغيرهم، والتي فيها التاريخ محرك مهم من محركات التخييل السردى مستجلين خفايا وقائع لم نكن نعلمها وواضعين أيديهم على مسكوتات تقصّد المؤرخون طمرها وإخفاء أسرارها.

وقد أوضحت على هذا التوجه ما بعد الحداثي في التعامل الروائي مع التاريخ (رواية التاريخ) ⁽⁵⁾ لأن همّ الكاتب هو التاريخ بمعناه الشمولي لا الهيستوغرافي الضيق والجامد.

وترك كتابة الهمزة من كلمة التاريخ هنا أمر مهم للغاية، إذ به لا نكون على مفترق طريق؛ بل نكون على جادة الطريق كخيار جمالي ما بعد حداثي، به يخرج القاص أو الروائي من فعل المحاكاة نازعاً عنه قناع المؤرخ متحرراً من شرنقة التوثيق متعالياً على المعيارية والعقلية اللتين تقيدان التخييل وقد تلغيانه، متجهتين به وجهة علمية شأنها شأن الكتابة السياسية والإيديولوجية والأخلاقية.

كان حدث فعلاً أو ما كان يعتقد أنه حدث أو أنه تصوّر ما كان ينبغي أن يكون عليه الحدث حين وقع فعلاً.

وهايدن وايت هو الذي وصف التاريخ بأنه سرد ليكون أهم أقطاب النظرية التاريخية المعاصرة، وهو القائل: "إذا كنت ستذهب إلى التاريخ فينبغي أن تكون لديك فكرة واضحة عن أي تاريخ تريد أن تذهب إليه وينبغي أن تكون لديك فكرة جيدة عما إذا كان مستعداً لاستضافة القيم التي تحملها إليه. هذه هي وظيفة النظرية بشكل عام" ⁽³⁾.

وهو الذي رفض القول بالاحتمال السردى في الكتابة التاريخية مما سماه (النمط الاطروحي) ⁽⁴⁾ لجموده في استيعاب حقيقة التمثيل السردى للحدث الواقعي الذي لوروي على الحقيقة من دون حبكة سردية لانقطعت سلسلة الوصل، ولأصبح حدثاً غير منطقي، وعندئذ لن يصدق حقيقته أحد. إذن بالسببية يتم تنظيم أحداث الواقعة التاريخية منطقياً في شكل وحدات سردية محبوكة، لتكون النتيجة محتملة وواقعية قابلة للتصديق وحاملة للسمة الأخلاقية بلا غموض ولا تذبذب.

فالحبكة هي التي تعطي للكتابة التاريخية اقناعاً وتجعلها موصوفة بأنها خطاب تاريخي يحتكم إلى معيارية أخلاقية كسمة تمنحه التماسك والاكتمال ابتداءً واختتاماً مع أنّ الخطاب في الحقيقة متخيل تاريخي قصصي لا يحتكم إلى معيار لأنه ينشد الجمال في محاكاته للواقعة التاريخية.

والسؤال الذي يلح علينا هنا هو أيهما أنسب للقاص والروائي محاكاة المؤرخ وجعل الكتابة التاريخية هي المبتغى أم محاكاة التاريخ وجعل السرد هو المبتغى؟

لن نخالف جادة الصواب إذا قلنا إنّ محاكاة المؤرخ تعني مجارة كتاباته سردياً كغاية على القاص

بالمحتوى التاريخي جمالياً. ليكون الروائي كياناً حراً هو "ليس مؤرخاً ولا نبياً. إنه مستكشف للوجود"⁽⁸⁾.

وهذا يتعالى الروائي والقاص على عمل المؤرخ نازعاً عن رقبتة قبضة التأريخ ومتخلصاً من حدود الوظيفة الإيديولوجية، منساحاً في كليات التاريخ التي بسببها قدم أرسطو الشاعر على المؤرخ. ليكون التخيل فعلاً يهتم فيه الشاعر بالكليات متعالياً على التفاصيل بعكس المؤرخ الذي تشغله التفاصيل فيعنى ببعضها ويتترك بعضها الآخر الذي لا يخدم أغراضه.

ولأن لا كتابة بريئة للتاريخ على الإطلاق، ينبغي الوعي لهذه الحقيقة، وهو ما كانت كتابات ميشيل فوكو تؤكد، حافرة بانسانية مضادة في تاريخ الجنون وتاريخ الجنسية وتاريخ السجن والسلطة. مما جعل خطاباته حافلة بالبحث في الانقطاعات والفجوات داخل جينالوجيا الأحداث والشخصيات، مستكشفة خفاياها باريكولوجية لا تحكمها قوانين التاريخ ومواضعاته.

القصة الميثا تاريخية:

القصة القصيرة جنس سردي عصي في نظامه الاختزالي الذي به تتكشف فاعلية عناصره، متشكلة في سرد يوصف بالقصر والاكتمال وبمسرود واحد يوصف بالمركزية في الأغلب. وقد تبدو القصة القصيرة جنساً عصياً بسبب سماتها التي تتضاد فيما بينهما حيث الاختزال يقابله التمثيل والتكثيف يقابله الإيفاء والقصر يقابله الاكتمال.

وهو ما يجعل كثيراً من الكتّاب يهابون هذا الجنس ويستربون الكتابة فيه مفضلين عليه الرواية التي تتوضح ظاهرة طغيانها على الأجناس السردية الأخرى في أوقات الشحة الإبداعية وأزمات الواقع الحياتية الطارئة وغير الاعتيادية⁽⁹⁾.

وانطلاقاً من المنظور التفكيكي قدّم جاك دريدا الكتابة على اللغة، لأن الأخيرة مجال مغلق بينما الأولى أعمق لأنها تضم اللغة ومعها الكتابة الصوتية والفكرة الفلسفية للتاريخ الهادفة إلى استعادة حضوره أو إعادة احتوائه عبر اتساع مجال الفونوغرافيا (التقنيات التسجيلية الصوتية) وجميع الوسائل التي تمكن من الحفاظ على اللغة المتكلمة وتدفع بها إلى العمل خارج نطاق الذات التي تتكلم، مفرّقاً بين الكتابة بمعناها الشائع (غراماتولوجية) التي هي كمثال حبر على ورق أو نص ميت وبين الكتابة بمعناها المجازي (بنويماتولوجية) التي هي كتابة طبيعية الهيئة حية تعادل في جدارتها أصل القيمة وصوت الوعي والقلب والشعور، وهي الصوت الذي يسمعه المرء عندما يفىء إلى ذاته.

ووجد دريدا أيضاً أن الحقيقة حاضرة بالاختلاف والمحو اللذين بهما يتم ادراك الحركة وفهم تعبيرات (حقبة/حدود حقبة/انحدار تاريخي) مطالباً بضرورة تحرر القراءة نفسها من تصنيفات التاريخ الكلاسيكية كتاريخ الأفكار وتاريخ الأدب وربما قبل كل شيء أن تتحرر من تاريخ الفلسفة⁽⁶⁾.

وهذا التحرر هو الذي يعطي القاص الحرية في التعامل مع السرد هدفاً وسيلته التاريخ، ولا فرق عندها بين أن تكون وظيفة القاص تواصلية تطابقية فتتأطر سيرورة عمله تأطيراً واقعياً أو تكون وظيفته استعادية أو معاودة⁽⁷⁾، فتتشفر رمزياً أو تتأسطر كرونولوجياً حتى لا إقحام للعقلية والعلمية في تشكيل الحكمة التاريخية أياً كانت هذه الحكمة تمثيلية أم شعرية.

وما بين التوظيف والتشفير يغدو التخيل السردى إستراتيجية خطابية ما بعد تاريخية هي عبارة عن مجموعة تكنيكات أسلوبية، بها يتمكن السارد من ربط التخيل السردى للشكل تمثيلاً

تاريخي فيه ما هو متعدد في المنظور ومتفاوت في الوعي.

ولو اقتصر القاص على الهستوغرافية لما أنتج قصة ميتاتاريخية لأنه حينها سيتعامل مع نصوص مدونة عن واقعة حصلت فعلاً وتمت محاكاتها كتابياً، وليس مع الواقعة نفسها من قبل أن تدون ومن بعد تدوينها ليكون عمله إعادة تمثيلها قصصياً عبر التخيل السردى لها في ماضيها وما قد يكون عليه حاضرها من دون إهمال لما قد يسفر عنه مستقبلها.

وقد اجترحت ليندا هتشيون مصطلح (ميتاخرافة تاريخية) لوصف التخيل السردى للتاريخ والذي به ينشّد الكاتب إلى الكتابة التاريخية الهستوغرافية، قاصراً عمله على التمثيل الميتاخرافي التاريخي، متعدداً النظرة الواقعية الفلسفية للماضي نحو نظرة مضادة للواقعية⁽¹⁰⁾

وتعلل هتشيون المقصد من وراء مصطلحها بالقول: "إنّ الماضي وُجد، لكننا لا نعرفه اليوم إلا من خلال آثاره النصية وأشكاله التمثيلية غير المباشرة والتي غالباً ما تكون معقدة في الحاضر كالوثائق والسجلات وأيضاً الصور الفوتوغرافية والرسوم التشكيلية والهندسية المعمارية والأفلام والأدب"⁽¹¹⁾

والناقدة لا تقر بما هو تاريخي شفاهي لم يصل إلينا ولا بما محتمل الوقوع تاريخياً، وإنما المهم الذي ينبغي أن نركز عليه في القصص برأيها هو الفروق بين ما حدث وما وصل إلينا من أحداث. مؤكدة أن هذه الفروق هي أحد المسائل الأساسية لنظرية الكتابة التاريخية⁽¹²⁾. وبالطبع يتخالف هذا الرأي مع نظرية هايدن وايت حول الميتاتاريخية التي تعد التاريخ هو المنطلق والمنتى في التمثيل القصصي وليس ما كتب عنه فقط.

وإذا كان الأمر بين السرد والحياة بهذه الصورة الانعكاسية وهذا التوافق الطردى إيجاباً وسلباً، فكيف سيكون حال القصة القصيرة وهي تتخذ من التاريخ ثيمة هي بمثابة وسيلة فنية، القصد منها التمثيل السردى للوقائع والأحداث ؟ وقد يكون السؤال أكثر تعقيداً إذا أضفنا إلى التمثيل السردى استيعاب التحديد المفهوماتي ما بعد الحدائي للتاريخ ؟

لا خلاف أنّ تعامل القاص مع التاريخ ينبغي أن يتجاوز النظرة التقليدية، فالتاريخ لم يعد سجلاً نصياً لأحداث الماضي؛ بل التاريخ اليوم هو عبارة عن تواريخ، فيها تتم محاكاة الوقائع التي حصلت فعلياً ثم تناقلتها الألسن شفاهياً لتوثيقها الأيدي بعد ذلك كتابياً في نصوص مدونة هستوغرافية Historiography كسرود لقصص وحكايات لا تمثل التاريخ بكليته الممتدة وغير النهائية وإنما تمثل جزءاً يسيراً منه. والسبب وجود جانب شفاهي لم يدون ووجود جانب مستقبلي لم يقع بعد، مما يسميه هايدن وايت الميتاتاريخية meta-history بوصف التاريخ تركيباً عقلياً لكنه مؤدّ وظيفياً إلى غايات شعرية.

والقصة الميتاتاريخية تعني سرد لحظة زمنية من لحظات التاريخ أو شخصية من شخصياته ضمن مكان وسياق لا يفصلان الماضي عن الحاضر، بل يزحزحان التاريخ الرسمي العام بتاريخ خاص يصنعه القاص تخيلاً. وبلاستقلال الكلي مساءلة وتناسات وخطابات تقوِّض القصة الميتاتاريخية مركزية التاريخ لا الهستوغرافية فقط، مرجئة صدقيتها.

والطريقة التي بها تزحزح هذه القصة التاريخ هي حفرها في جينالوجيته التي بها تتجلى كليته الزمنية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وبما يمكن القاص من القبض على التاريخ كخطاب سردي ميتا.

وتشبه براندا مارشال عملية كتابة القصة الميثاتاريخية كمن يكتب على جدران التاريخ واضعاً المؤرخين خلفه متحصلاً على التاريخ الذي لم نقم بكتابته قط⁽¹⁴⁾ كتاريخ خاص صنعه القاص بنفسه، هو وحده الذي يتحكم به. ولو أن وعي القاص بالتاريخ اقتصر على الكتابة التاريخية لما استطاع تقديم تاريخ جديد هو نسخة بديلة عن التاريخ الرسمي المدون.

وهذه هي انطولوجية التخيل التاريخي التي هي مختلفة تماماً عن إيديولوجية القص التاريخي التي ترى أن التاريخ هو الماضي نفسه بلا حاضراً ومستقبل.

وهذا هو التورط الذي فيه لن نجد في القصة ما به تخبرنا عن الكيفية التي نفكر بها في حدث معين⁽¹⁵⁾ بينما في القصة الميثاتاريخية يكون القاص على بينة من وجهة النظر التاريخية التي بها سينحرف عن خط التاريخ العام برؤية ما بعد حدثية تمنحه خطأً خاصاً، منه يشرع بقصدية نحو جعل التاريخ محركاً لمخيلته وهي ترسم دورة الزمان على مستويين تجاوري سايكروني وتجاويزي دياكروني مركزاً وهامشاً، مذكراً ومؤثلاً، تشابهاً واختلافاً، انتصاراً وخسارة.

كأن تكشف القصة عن غياب الصوت النسوي والثقافة الأمومية في التاريخ البشري لأكثر من 7000 سنة مضت أو تؤثر على مناطق النقص التاريخي في واقعة ما، أهملها المجتمع البطيركي أو نظر إليها بأصولية عرقية أو بطوباوية ميتافيزيقية أو سحرية تهويمية.

من هنا يصبح ممكناً لكاتب القصة الميثاتاريخية أن يأتي بشخصية مخترعة تمثل هامشاً أهمله التاريخ واجداً في كوجيتو صناعتها ما يمكنه من ردم نقص وإضافة جديد إلى هذا التاريخ. وهو ما

وطبيعي أن يكون الاختلاف كبيراً بين قصة يريد كاتبها التاريخ نفسه وقصة يتحرى كاتبها فيها الكتابة التاريخية حسب، ذلك أن القصة الأولى ستكون ميثاتاريخية أما الأخرى فستكون ميثاخرافة تأريخية وفيها الواقعة fact التي هي اللأخرافة يقابلها حدث event هو خرافة ما بعد حدثية. وهذه الخرافة يمكن أن تكون صادقة وكاذبة مثلما يمكن أن تكون وقائع (كتابة) التاريخ كذلك⁽¹³⁾. بيد أننا نرى أنّ وقائع التاريخ نفسها لا صدق فيها ولا كذب، فالتاريخ واقتناعاً بنظرية هايدن وايت يظل هو المحرك للفعلي للتخيل السردي.

ومن ثم تغدو القصة الميثاتاريخية مفتوحة المساحات حرة المديات وهي تعارض التاريخ وتفككه، متضادة مع كليته، قالباً أساساته، بانية على أنقاضها سرداً ميثاتاريخي هو بمثابة تاريخ خاص. ولو كانت الكتابة التاريخية هي الأهم عند القاص لما استطاع مشاكسة المؤرخين لأن عمله حينئذ سيدور في حدود ما كتبه المؤرخون غير ناظر إلى التاريخ الشفوي ولا مهملات التاريخ الرسمي التي هي مصدر مهم للتخيل التاريخي بسبب ما تمنحه من الخصب والثراء.

والقصة الميثاتاريخية لا تأخذ بيد كاتبها ما لم يكن الكاتب نفسه ذا ملكة ناضجة لتحلّق به خارج أسوار التاريخ العام بحثاً عن مناطق تخيلية جديدة مبتكرة وأصيلة.

كأن ينساق وراء رؤية واقعية أو ما بعد واقعية أو يهتم بالبعد الكرونوبي للحدث أو بوجه القصة توجهها يتعدى السرد إلى ما بعده، اهتماماً بتصوير اللحظة السردية التي فيها يتلاقى الفعلان الواقعي والتاريخي، ليتم قلبهما والاقتصاص منهما معاً.

إلها أعمال شخصية أخرى هناك، معيداً بنائها من جديد ظافراً بجديد لم يقله التاريخ. وقد يحوّر اسم الشخصية الأصل ليضعه على شخصية من مكان وزمان آخر غير الذي ثبتته التاريخ لها.

وقد تعاملت القصة العراقية منذ بواكيرها مع التاريخ بالنهج نفسه الذي به تعاملت الرواية من ناحية الامتثال لمركزيته وتبجيل رسميته، بيد أن قليلاً من القصص اختارت طريق التجريب التاريخي ولاسيما في عقد الستينيات الذي فيه كان التجريب المنشد إلى الواقع هو الخط العام عند أكثر القصاصين.

فما الذي دفع القاص إلى هذا اللون من التجريب التاريخي؟ أهي رغبة ذاتية خالصة في مخالفة الخط العام الواقعي ومنافاة أعرافه؟ أم هي ضرورة اقتضاها وعيه بواقعه ومآلات هذا الواقع المستقبلية؟

يبدو أن التجريب الواقعي الذي عرفه قصاصو الستينيات وما بعدها قد وصل نهاية السبعينيات إلى مستوى لم يعد فيه القاص واثقاً من تجريبه من ناحية تلبيته لطموحاته وتجسيد دواخله كضرورة فكرية قبل أن يكون ضرورة إبداعية. هكذا توقف التجريب ولم يعد خياراً سردياً إلى منتصف الثمانينيات حين أخذت أزمة التجريب تنفجر ببزوغ وعي تجريبي جديد على يد قصاصين وجدوا في التاريخ أداة فنية ناجعة في تأدية الغاية الفكرية وهي استجلاب التاريخ بماضيه سردياً وجعله متفاعلاً مع الواقع الحاضر رمزياً، منساحين به نحو المستقبل يوتوبياً.

فظهرت قصص هي امتداد للتجريب القصصي أبان الستينيات — الذي ما كان ليشكل حضوراً لافتاً آنذاك بسبب سيادة الخط التجريبي الواقعي. وفيها يتخذ القاص من مخلفات ما مر عليه

لا يتاح لكاتب القصة التاريخية لأنه ينشد إلى شخصيات اهتم بها التاريخ. ولو حاول أن يتغلغل فيها مفتشاً عما يقوله عنها فلن يستطيع أن يكشف لنا مستوراً لأن قصته مكتملة في الأصل لا تحتاج إلى استرداد كما أن أية إضافة عليها ستكون فائضة أو غير ضرورية.

وإذا كان هدف القصة التاريخية كتابة نص إبداعي عن نص موجود في بطون التاريخ العام؛ فإن الكتابة الميتاتاريخية تسعى إلى رصد ما هو بريء، مما يمكن البحث عنه في التاريخ العام عبر توظيف ذاكرة مضادة تمشكله، واستعمال لغة مقوّضة تمخيله.

وإذا وضع الكاتب هذا كله في باله فسينتج قصة ميتاتاريخية لا يقف في وجهها تاريخ عريق ولا ارث تليد كما لن يستعصى عليه استنفار الذاكرة الجماعية التي هي حية بما تحفل به من حكايات ومرويات شفاهية. وما ذلك إلا لأن التمثيل يتحدى الواقعة تاريخياً محاولاً إعادة إنتاج معطياتها الخام سردياً، على أساس أن التاريخ هو في الأساس أحداث صارت وقائع وكلاهما يحتفظان بوضعيهما خارج اللغة ودخلها.

والتمثيل التاريخي لواقعة ما هو تجريب يتخذه القاص طريقاً لبلوغ ما هو غير متوقع فيها ميتاتاريخياً. وشتان ما بين تمثيل تاريخي يبني على ما وصل إلينا من الوقائع التاريخية وبين تمثيل تاريخي يهدم المبني ويقيم على أنقاضه تاريخاً خاصاً للوقائع.

ومثل ذلك يقال مع التمثيل التاريخي للشخصيات التاريخية فالقاص الذي يبني قصته على شخصية من شخصيات التاريخ هو غير ذلك الذي يخترع شخصيته التاريخية. فالأول مهما حاول أن يعمل مخيلته يبقى سائراً في ركب التاريخ العام بينما يبتدع الثاني الشخصية من مخياله الذاتي مضفياً عليها ملامح شخصية تاريخية هنا أو ناسباً

وقد تميزت تجربة جنداري بالفردة منذ بواكير قصصه الأولى التي كانت ناضجة بسبب ما انتهج فيها من خط تجريبي خاص هونوع من الواقعية السحرية، بانياً تجربته فيها على قصدية البحث عن تقاليد سردية لم يؤسسها قصاصو المرحلتين السابقتين: مرحلة التأسيس والنشأة ومرحلة الوضوح والتبلور.

وقد تحققت هذه القصدية في تجرب كتابه القصة الميثاتاريخية كمشروع سردي أوقف هذا القاص تجربته القصصية عليه حتى صار تقليداً سردياً من تقاليد القصة العراقية.

وتعد قصة (مصاطب الآلهة) واحدة من مجموعة قصص جرب فيها جنداري كتابة القصة الميثاتاريخية بوعي تاريخي، جاعلاً التاريخ الرسمي وسيلة تخدم التخيل السردى صانعاً تاريخه الخاص الذي هو بمثابة (قراءة التاريخ من قفاه) ⁽¹⁸⁾.

فأما وجه التاريخ فسجلاته المدونة ومجلداته المؤرخفة التي فيها مركزته ورسميته وفيها يظهر كل ما هو فوقى قوي ومنتصر براق. وأما قفاه فتمثله هوامشه التي فيها يستتر كل ما هو شعبي وشفوي وضعيف ومهزوم ومغلوب ومنبوذ.

وبوجود الوجه والقفاه يكون التاريخ كالأدب "الذي له وجه قصصي وآخر ثيبي ومسألة أيهما أهم هي عادة مسألة وجهة نظر أو تركيز أو تفسير" ⁽¹⁹⁾.

ووعي القاص بحقيقة التاريخ وجهاً وقفاً هو الذي يجعله متمكناً من استبطانه، باحثاً فيه عن الحقيقة الجمالية التي أساسها السرد ووسيلتها التاريخ، وكالاتي:

أولاً/ الأمكنة التاريخية التي محورها (بابل) كأقدم مدينة عرفها التاريخ (كان ذلك من اجل بابل) وتوكيدا لمحورية بابل كرر السارد الجملة عدة مرات لان فيها يختصر تاريخ البشرية كلها (أضيئت

مؤرخو التاريخ الرسمي موضوعاته مضيها اليها من عندياته أو مخترعا أحداثا من بنات أفكاره أو بانيا مدنا لا وجود لها.

وقد ساهمت عوامل موضوعية غير فنية في تعزيز هذا التجريب الجديد في الثمانينيات منها إيغال القصاصيين في الالتزام كنهج اقتضاه أدب الحرب والتعبئة الجماهيرية ومنها الإدراك الناضج لفاعلية التاريخ في شق طريق جديد لا يفلت فيه القاص من الإلزام والتعبوية بقدر ما يتمكن من التمرد على المعتاد رمزياً.

وقد احترف قصاصون مجددون هم محمد خضير وجهاد مجيد ومحمود جنداري ⁽¹⁶⁾ كتابة القصص الميثاتاريخية في الثمانينيات مؤسسين تقليداً جديداً في السردية العراقية يخرج فيه القاص على مواضع الامتثال للساند، معتمداً على نفسه في اجترار آليات بها يقوِّض مركزية التاريخ ويفتد مسلماته ويشاكس مصداقية حقائقه ووقائعه وشخصياته وإيقوناته ورموزه.

وقد اتبع روائيو الألفية الثالثة هذا التقليد الميثاتاريخي سائرين على المنحى نفسه الذي سار عليه أولئك القصاصون المجددون لكن بعضهم فشل أما لأن الواقعية والميتاسردية غلبت عليهم أو لأن التاريخ ظل عنده هدفاً أو لأنه كرر نفسه وهو يجتر تجربته الميثاتاريخية التي خاضها في كتابة رواية سابقة ليعيد استنساخها في كتابة قصص قصيرة.

محمود جنداري والوعي التاريخي:

بدأ محمود جنداري التجريب القصصي نهاية الستينيات وانتهى مؤسساً مع القاصين محمد خضير وجهاد مجيد لتقليد سردي أصيل نهاية الثمانينيات ⁽¹⁷⁾.

بابل للمرة الألف واغتمت بابل للمرة الألف) و) بعثت بابل من جديد للمرة الألف هكذا هزمت المزعام

وقد توزعت الأمكنة الأخرى في القصة بين عالمين: عالم علوي هو عالم الآلهة وأنصاف الآلهة وعالم سفلي هو عالم البشر بصنفين: صنف متسلط متبوع يمثل الأصفياء والأسايد والملوك وهو مثقلون دوماً بالخبز والعسل وأصناف الفاكهة وأقداح الخمر والعصير) وصنف كادح يمثل العموم التابع والخائف والمطارد والمغلوب.

وأهمية الأمكنة تأتي من مرور سلة الخوص بها) شوهدت على مقربة من بابل ومن الانبار وجزيرة دلمون بداخلها ألواح من طين نينوى منقولة إلى بابل ومن بابل إلى شروباك وإلى أرنجا) تلك السلة التي كانت قد بدأت رحلتها من البصرة وفيها أودعت الرقم الطينية التي فيها ما يحل لغز العصور ويفك شفرة الشر المخيم على البشرية كلها.

ثانياً/ الأزمنة التاريخية التي تلاقى بطريقتين عجائبية واجتمعت في قالب غرائبي يحكي قصة أقدم حضارة عرفها التاريخ البشري. ويلخص السارد مراحل هذا التاريخ بالعدد عشرة مرة) سلال صنعت في عشر سنوات) و) حكايات ملطت بالقار والكبريت ودفنوها طوال عشرة قرون) ومرات بالعدد خمسين (امرأ أرنجا والبتها قرروا مواصلة الاجتماع المنعقد منذ خمسين قرناً) ومرة ثالثة بالعدد ألف (اجتمع الآلهة منذ خمسة آلاف سنة) كدلالة على أن الزمان كبير لا يحسب بالأيام والشهور والسنين وإنما هو محسوب بعشرات السنين وعشرات القرون والناس فيه يبحثون) بعضي مدببة وفؤوس وسكاكين وأدعية وابتهالات) عن مصيرهم.

هذا الحفر الذي يريدون من خلاله الظفر بالسلة التي فيها أودعت حكاياتهم التي فيها خوفهم

وأسرارهم (وبدأوا يفكرون جدياً بالسلال التي أنجزوها .. وحقيقة الأمر أنهم فكروا بتشتيت الحكايات والالتفاف على الذعر الذي تثيره كسرة

من رقيم علفت بسلة تظهر كل عشرة قرون)

ثالثاً/ الشخصيات التاريخية التي فيها يجتمع الأنبياء والآلهة والملوك بالسوق والشرفاء بالخونة والأنقياء بالمراقين والحكماء بالمجانين والطواغيت بالمقهورين والطيور المهاجرة بأناس الكهوف المغمورة والمداحون بالزجالين والنساخون بالوراقين.

ومن تبعات هذا الاجتماع أن تلاقى الموائد الملكية بالمآتم الشعبية والسياط والعريضة بالدم المجاني والجمامج المكسدة.

والمفارقة أن ذلك التلاقي لم يسفر إلا عن مزيد من العسف فلا سيد الطوفان ومردوخ وادد وانو وندسون وعشتار وكوبابا ولا قابيل وهابيل ونوح وموسى وإبراهيم استطاعوا أن يغيروا ذلك العسف كما أن بطولات جلجامش ونبوخذ نصر ذهبت أدراج الرياح ومدينتهم بابل تعاني الألم موزعة بين انتصار وفشل ومأس ومهازل. ويختصر السارد زمانها بأن يسميه دهر الهلاك الذي (ابتداءً من لحظة خروج الغراب وانتهى مع المسيرة الخرافية لسيدنا الخليل مشياً على الأقدام من جبل السامرة حتى بئر زمزم)

رابعاً / الميثولوجيا التي تظل شاخصة في تلافيف الذاكرة الجمعية العراقية ممثلة أولاً بالمعابد وما يتردد فيها من الأدعية وما يمارس فيها من الرقي والتمايم والمصاطب التي (يقتعدها أنبياء وملوك ومجانين وطواغيت من حجر) وثانياً بالنخلة بسعفها وجذعها وسلال خوصها، وثالثاً بالطين الذي عليه كتبت أولى التواريخ والدايات وعليه شيدت أولى الممالك والحضارات وفيه تأسست جينالوجيا الولادة والموت. ولأن الطين عماد تكرار الحياة الأبدي أودعت فيه أسرار الخلق والبعث) رغم ذلك فما تزال بعض

ظهرانهم) وضعوا سلال الخوص التي أنجزوها توا وضعوها في الظل حول جذع نخلة فتية أخذت تنمو منذ سنوات نموا غريبا ومضطربا ثم جلسوا على مصاطب من المرمر في صفين متقابلين وراحوا يللمون شتات الحكايات ويعيدون ترتيب أجزائها المفككة وسط صمت ظلامي جليل تقطعه ضربات قلوبهم الواجفة وأصداؤها المتواترة عن سلة خوص تظهر في هذا البحر أو ذاك وتخفي في هذا المستنقع أو ذاك)

والقصد من هذا الافتتاح توكيد حقيقة أن في الهامش يكمن سر قوة المركز. وهو ما ينبغي على الهامش إدراكه، وثقا أن في داخله كوامن قدرته التي بها سيضعف المركز لينهزم أمامه شرهزيمة. وبسبب هذا القصد جعل السارد السلال — التي فيها رقم الطين ومكتوب فيها سر دهر الهلاك كقصص وحكايات — مدفونة في عالم الهامش التحتي الذي يظل يخيف عالم المركز لذا يقابله دوما بالقهر والانسحاق والتعسف.

وقد رمز السارد بشخصية بلطايا إلى الهامش الذي استكان مرهوبا بالمركز فاخفى ما بحوزته من أسرار (ألقى بلطايا بالسوط والمجرفة وراح يدفن رقم الطين التي تؤرخ للأرق والعسف في تلك الإمارات غرب الفرات)

ويصبح ما كان هامشا في التاريخ العام مركزا في التاريخ الخاص يتكلم عنه السارد بضمير الجماعة الغائبة (هم) بوصفهم فواعل سرديّة جماعية ستفضح دسائس المركز كاشفة رعونة أقطابه معلنة أن زمام المبادرة صار بيدها الآن وأنها ستلعن المركز مثلما لعنها وحكم عليها دهورا بالكدح والبؤس.

ومن المؤشرات التي بها دلل السارد على تمركز الهامش وتسيده:

الرقم مفقودة ويشاع أنها سقطت في تلك الفسحة الضيقة من العالم بين الزاب وحران او بين بابل وحران او بين يثرب وحران رقم لا تشبه الآلاف المهمشة المخرومة بل لا تزال مهماتها مسموعة ولا يزال هوسها شديدا بتعداد أحجار العقيق المرسله من اورشليم إلى سرجون)

ومن هذه التمثيلات الميثولوجية الثلاثة المعابد والرقم والنخل تشكلت ثلاثية دهر الهلاك (المصاطب + السلال + الرقم الطينية) التي تحكي تاريخ الخوف والرغبة في شكل غالبية مقهورة بأقلية قاهرة. وقد كتب على الغالبية أن تكون مسخرة لخدمة الأقلية التي تيقنت أنها مكتوب عليها أن تكون ظالمة كي تسود.

فما السبيل الذي به يتمكن السارد من قلب هذه المسلمة التاريخية الأبدية، ماحياً المكتوب بما سيكتبه هو من تاريخ جديد ؟ إن ذلك يتحقق إن هو أعطى لثلاثية دهر الهلاك الأهمية جاعلاً فاعلية المسرودات مرتبهة بها وعندذاك سيصنع تاريخه الخاص.

وتصل رمزية القصة الميثا تاريخية إلى ذروة تأزمها حين يجعل السارد السلال فاعلاً سردياً عليه يتوقف حل التأزم واضعاً في داخلها رقم الطين جاعلاً الماء يأخذها بعيداً عن مراقبة أولئك الجالسين على مصاطب الآلهة لتمر بمخاض عسير فتسوح في الفرات ودجلة والنيل وترى ممالك اندثرت آثارها ومدنا تشخص ببعض ما تبقى منها ودولا حكمت وأخرى اعتدت وعالما سماويا من الآلهة طيبا وآخر مزيفا وثالث شريرا يسحق عالما ارضيا مؤلفا من نساء وأطفال وشيوخ قهرهم الجوع والمرض والخوف.

وبسبب ذلك جعل السارد القصة تبدأ بهم مفتتحا بسلال الخوص وهي تحط رحلتها بين

طريقاً توصل عبره معرفتها إلى الآخر وهي وحدها التي تعلم أين ستنتهي رحلة السلال التي بدت تعرفها سلة سلة كما تعرف أن بعد عشرة قرون ستنتهي دهور الهلاك (يوماً بعد يوم أخذت تتوقف عملية التناسخ الأزلية لمأساة بابل عبر العصور المتجددة) (4) انفراج التأزم السردي بالهامش/ المجموع الذي صار يعرف الحقيقة التي كان ينبغي عليه أن يعرفها من أول تاريخ البشرية وهي أنه هو نفسه الذي أعطى المركز/ الأحاد الحق في أن تتحكم فيه (ظن الجميع أن دهور الهلاك أوشكت على الزوال ابتداءوا يزيحون التراب عن تلك الحفرة العميقة قرب البصرة) وبسبب ذلك ظلت المصطبتان المخصصتان له خاليتين.

وهكذا صار المجموع يعلم أن عليه الآن أن يحفر بحثاً عن السلال التي كان قد سلمها للمعابد ذات دهر واضعاً ثقته في الآلهة مطمئناً إليها مستكيناً لرهبتها جالساً على مصاطبها منتظراً كرمها في أن تأخذ له حقه من نفسها بوصفها هي المركز، في دلالة رمزية على أن بالعلم والعمل يتحرر الإنسان من الخرافات ويستقل عن أية عبودية أو تبعية.

وعلى الرغم من هذه المؤشرات التي بها أراد السارد تسيير الحكمة باتجاه تغليب الهامش على المركز؛ فإنّ نهاية القصة جاءت صادمة وبمفارقة عجائبية فيها دهور الهلاك انفجرت لا لتنتهي بل لتعلن ابتداء دهور هلاك جديدة. والسبب أن الرقيم المنشود وقع بيد كبير الآلهة الذي توعد الآلهة الأخرى بالهلاك (أمرانو بعرض الرقيم الذي تشرب الدم واللسان داخل قدح من المرمز على الآلهة لتتعرف عليه عرفته الآلهة ولكن الخوف ألجمها فاتخذت قراراً خطيراً وأعلنت أن دهور الهلاك قد بدأت)

إن هذه النهاية الرمزية تدل على أن التاريخ العام أو الرسمي ما هو إلا تاريخ الخوف الذي فيه

(1) أنه جعل نهاية الهلاك متحققة بالهامش الذي صار يحفر الآن باحثاً عن رقم الطين التي تاهت بها سلال الخوص لكي يسترجعها ومعها يسترد حقوقه، كاشفاً حكايات المركز المربعة وقصص المجموع وهو يضحى ويخسر وينسحق تحت وطأة الترقب والرغبة. في إشارة اليغورية إلى أن التاريخ الفعلي هو تاريخ الهوامش الذي هو مجهول وأكثره شفاهي ضائع. وما بحوزتنا سوى تاريخ المراكز الذي هو مدون وأكثره مشكوك في صحة ما نقله إلينا.

(2) الرحلة العجيبة التي خاضتها السلال وهي تحمل رقم الطين والمحطات الغرائبية التي مرت بها (كل رقيم يقول عن ملك وكل ملك له رقيم من طين) ومن عجائب الرحلة أن الرقم تفرقت، فسلة (انحدرت توا في نهر الفرات باتجاه البحر السفلي) وسلة ثانية رست بعد عشرة قرون على حافة الجزيرة المباركة (وصلت فيه سلة خوص إلى نهر النيل اخرجوا من داخلها رضيعاً بهي الطلعة كان يوشك على الكلام) وتظل بقية السلال في رحلتها تحمل الرقم وقد سجلت أوزار من سلفوا وكتبوا قصائد ورسائل وآيات وأناشيد الأنبياء من زمن جلجامش وسيد الطوفان حيث الآلهة تستقر على القمة إلى زمن هابيل وقابيل وموسى وإبي مسلم الخراساني والمعتصم ومروان، وما زالت (رقم من طين عصفت بها قرون مثقلة بالأسى وفياضات ومعارك ونواير)

(3) الموقع المهم الذي أعطاه السارد للمرأة بوصفه أحد هوامش التاريخ الرسمي، مسنداً دور الإلهة والأم والحكمة إلى ننسون التي أسرت إلى ولدها جلجامش بنبوءة مبشرة أن (ستقف معك الآلهة) ثم قصت عليه مزيداً من حكايات الألم المؤطرة بالأسى مغمسة مفرداتها بالدم والدعابة. واسند السارد إلى كوبابا دور العرافة التي تنبأ بالقادم متخذة من الإغواء

الإنسان أمام طريقتين: طريق الأغلبية / الهامش وطريق الأحاد/ المركز. فإذا سار على الأول أصبح مظلوماً وإن سار على الثاني أصبح ظالماً. ولا شك في أن المأسى تتكرر على الدوام والأنام فيها بين ظالم لا يعترف بذنبه، ومظلوم لا يقوى على استرداد حقه. وستظل الذنوب المقترفة أكثر من الحقوق المستردة إلى ما شاء لدهور الهلاك أن تستمر.

وقد أتقن القاص محمود جنداري في قصته الميثا تاريخية (مصاطب الآلهة) تمثيل دور المؤرخ الذي مهمته "رواية قصص مقبولة مصنوعة من خليط غير منظم من وقائع ممزقة وغير كاملة، وقائع هو يعالجها وهو الذي يضيف عليها معنى عبر توظيفها"⁽²⁰⁾، موطناً حركة التاريخ ومعيداً توجيها عقاربها على وفق قواعده الخاصة جاعلاً تاريخه الخاص فعالاً من دون مراجع حقيقية، فالقصة لا تريد تأكيد حقائق الماضي الذي أرشف في وثائق وسجلات؛ بل تريد صناعة تاريخ خاص، من مجموعته يتشكل التاريخ البشري العام بعصوره المديدة كلها.

الهوامش والإحالات:

- (1) محتوى الشكل الخطاب السردى والتمثيل التاريخي، هايدن وايت، ترجمة د. نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2017، ص80.
- (2) المصدر السابق، ص124.
- (3) المصدر السابق، ص353.
- (4) ينظر: المصدر السابق، ص79.

- (5) المصطلح ورد في كتابي (السرد القابض على التاريخ) والصادر عن دار غيداء للتوزيع والنشر، الاردن ، ط1 ، 2018.
- (6) ينظر: الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سينا، دار توبقال ، المغرب، ط2، 2000، ص108.118. وينظر أيضاً: نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة ، ط1، 2000، ص231.
- (7) المعادة petition مصطلح وضعه هايدغر وقصد به (الشكل المحدد لوجود الأحداث في نطاق التاريخية على عكس وجودها في الزمان) نقلاً عن كتاب محتوى الشكل، ص133.
- (8) فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة بدر الدين عروكي، الاهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص49.
- (9) وهو ما يحصل بالضبط في ظل المرحلة الراهنة التي يعيشها السرد العراقي الذي يغزوه الانتاج الروائي باستمرار بينما ينحسر إنتاج القصة القصيرة فلا يشكل إلا استثناء من ظاهرة. على خلاف ما كانت عليه القصة القصيرة في النصف الثاني من القرن الماضي حين شكلت ظاهرة لافتة للنظر في المشهد الثقافي وكانت الرواية هي الاستثناء. وللأمر علاقة بالمتغيرات الحياتية وما يطرأ على الواقع من تقدم أو تراجع فالعراق من النصف الثاني للقرن الماضي إلى نهاياته يشهد صعوداً حياتياً بغض النظر عن سلبياته أو ايجابياته، لكنه في العقدين الاولين من القرن الحادي والعشرين وإلى الآن يشهد تحولات دراماتيكية في كل المجالات من دون استثناء، فأصبحت القصة بتكثيفها واختزالها غير قادرة على استيعاب مظاهر هذه التحولات جميعها.
- (10) ينظر: سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشون، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طبعة أولى، 2009، ص169. 174.
- (11) المصدر السابق، ص183.
- (12) ينظر: المصدر السابق، ص184.
- (13) ينظر: المصدر السابق، ص179.

- (14) ينظر: تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، براندا مارشال، ترجمة وتقديم السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص199.
- (15) ينظر: المصدر السابق، ص201.
- (16) يشاطرنا هذا اراي كتاب ونقاد منهم د. صبري مسلم حمادي ومحمد خضير وغيرهما.
- (17) وللمزيد من التفاصيل عن القصة العراقية ينظر : مجلة الاقلام، العدد 11. 12 الخاص بالقصة العراقية القصيرة ، السنة الثالثة والعشرون، 1988. وفي العدد أكثر من ثلاثين نصا قصصيا وثمانى دراسات نقدية لنقاد منهم د. علي جواد الطاهرود. شجاع العاني ود. صالح هويدي.
- (18) القصة منشورة في مجلة الأقلام، العدد السادس ، السنة الثالثة والعشرون، 1988، ص66. وتخفيفا للهامش لن نحيل على صفحات النصوص القصصية المقتبسة لكونها محصورة بين ص159.168.
- (19) تشريح النقد محاولات أربع نورثروب فراي، ترجمة د. محمد عصفور، عمان، 1991، ص66.
- (20) سياسة ما بعد الحداثة، ص167. والقول للمؤرخ كولنغود.