الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر

إعداد : رنا فرمان محمد إشراف : أ.م.د.ناهضة ستار

المقدمة

لقد ظهر الاهتمام في الوقت الحاضر – بصورة ملفتة – بموضوع الرواية والتاريخ ونمط العلاقة بينهما ، فبعد ان كانت علاقة قائمة على استلهام الرواية للمقولات التاريخية بوصفها مسلَّمة يُضمِّنها الروائي في خطابه السردي من دون الدخول في عمقها ، لما لها من هيمنة على المنظومة الفكرية ، فقد شهدت هذه العلاقة تحولاً أساسياً ، انطلاقاً من مفهوم ارتباط التاريخ بالقوة أي السلطة المنتجة له ، وتزامناً مع خطاب الحداثة البعدية المتمثل برفض اليقينيات والقول بنسبية الحقائق ، فأصبح التاريخي موضع انتهاك التخييلي ، فيجمع الروائي المادة التاريخية والوثائق في سرد روائي ويُسبغ البعد الفني على الزمن التاريخي ويبعده عن التاريخ فتظهر رواية بإطار تاريخي أو رواية تخيُّل تاريخي ، لا تتفق بالضرورة مع مقولات التاريخي وهو ما أراده الروائي علي بدر في جعل مُجمل نصوصه الروائية خطاباً مضاداً للتاريخ ، وقد استعمل الوثائق التاريخية على تنوعها وفاقاً لهذه الآلية السردية التي قد يتماهى فيها مع التاريخي ومن ثم مفارقته ، فتنطلق فرضية البحث من كثافة الحضور الوثائقي في روايات علي بدر الى جانب التخيل التاريخي ، والكشف عن كيفية توظيف الوثيقة التاريخية في نصوصه الروائية فضلاً عن البعد التأويلي لهذه الوثائق في النص ، وقد قام البحث على مقدمة ، ومدخل نظري تناولنا فيه مفهوم مصطلح الوثيقة ، ورؤية كل مرحلة من مراحل التاريخ لها، ومن ثم مبحثين تناولنا في الاول نوع الوثيقة التقليدية ، والثاني قام على نوع الوثيقة الجديدة والابعاد الفنية وتقنيات النص لكل منهما ، ثم كانت خاتمة البحث التي تناولنا فيها أهم النتائج ومن ثم قائمة المصادر والمراجع .

مدخل نظري

الوثيقة التاريخيَّة : مفهوم المصطلح وأنواعها :

يجدر الوقوف بدايةً على معنى الوثيقة في اللغة ، وقد وردت عند إبن منظور من (وَثُقَ الشيء بالضم ، وَثاقةً فهو وَثيقٌ أي صار وثيقاً والأُنثى وَثِيقة .... والوَثِيقةُ في الأمر إحْكامه والأَخذ بالثِّقَةِ ، والجمع الوَثائِقُ)[١] أمَّا الوثيقة التاريخيَّة في الإصطلاح ، فقد ورد تعريفها بأنَّها (كل أثر مكتوب أو محفور أو منقوش)[٢] وقد اتَّخذت الوثيقة مكانةً خاصَّةً ، وأهميَّةً كبيرةً لدى المؤرِّخين لكونها تُعدُّ الأساس من بين مصادر التاريخ المُعتَمَدَة في توثيق أحداث الماضي ، أي (المصدر الأصلي الذي يعتمد عليهِ الباحث التاريخي ، أو المادَّة الخام التي يصوغ منها نسيجَه)[٣] وكانت الوثيقة في مرحلة التاريخ التقليدي أو التاريخ الوضعي في القرن التاسع عشر ذات مكانة صلبة ، ولمقولاتها صفة القدسيَّة ، إذ لايمكن الإجتراء عليها أو نقدها وتفكيكها ، لذلك نجد كثيراً من المؤرِّخين يؤكِّد على أهمِّيتها التوثيقيَّة في كتابة التاريخ ، فيؤكِّد كل من لانغلو وسينوبوس بأنَّه (لا بديل عن الوثائق وحيث لا وثائق فلا تاريخ)[٤] فكتابات كل منهما تعتمد كل الاعتماد على النص المكتوب . وأهم مصادر التاريخ هي :

الوثائق التي تشمل المُراسلات والمُخاطبات السياسيَّة أو التَّعليمات ، والإتفاقيَّات والمُعاهدات ، والأوامر ، والمُذكَّرات ، والقوانين التي تُحفظ لدى رجال الدَّولة ، والأوراق التي لدى التجَّار ، أو الأفراد أو القادة ، ومن المصادر أيضاً الرسوم والصِّور إذ أنَّهُ إذا كان الوَصْف الكتابي مُقيَّداً فإنَّ الرسوم والصور والتماثيل أيضاً تمنح مفاهيم أوضح عن الحياة ودرجة العمران ، وفي العصر الحديث تُعدُّ الصور الفوتوغرافيَّة نوعاً مهماً من الوثائق . ومن المصادر الأخرى هي آثار الإنسان وبقاياه فهي تتصل بالوثائق مثل بقايا جسم الإنسان نفسه ، وملابسه، ومساكنه ، وأسلحته وأدواته[٥]. وهناك ما يُسمَّى بالأثَر النفسي وهو الذي لايتعلَّقُ بالآثار أو البقايا الماديَّة (فأحياناً تترك الواقعة الماضية أثراً مادِّياً كتمثال أو معمار أو شيء مصنوع ، وأحياناً يكون أثر الواقعة نفسانيَّاً لوصف أو رواية مكتوبة)[٦] .

<u>رؤية التاريخ التقليدي للوثيقة</u> :

إنطلاقاً من الأهميَّة التي تحتلَّها الوثيقة التاريخيَّة بأنواعها المختلفة ، آن لنا أن نتحاور في كيفيَّة التعامُل معها ومدى التَّسليم بمحتواها ، وهو ما يُمثِّل المرحلة الأولى من هذه الكيفيَّة لأنَّ الرؤية للوثيقة التاريخيَّة – لو أُتيح لنا التقسيم – قد مرَّت بمرحلتين ، الأولى : مرحلة التاريخ التقليدي أي خلال القرن التاسع عشر وما قبله ، والثانيَّة : مرحلة التاريخ الجديد التي بدأت مع بدايات القرن العشرين .

وخلال المرحلة الأولى ، كان المؤرِّخ أو الباحث التاريخي يواجه صعوبة بالغة في جمع الوثائق التاريخيَّة المتعلقة بالحَدَث التاريخي – موضوع بحثه – وكانت كثرة من جهود المؤرِّخين تذهب سدى لعدم استنادها على وِفْرة من الوثائق ، إذ أنَّ أماكن وجودها لم تكن مُتاحة للباحث التاريخي ، وأساليب الحصول عليها باهضة ، لأنَّها كانت مُتفرِّقة بين الأديرة وقصور الأُمراء والملوك ، وهواة جَمْع المُقتنيات ، أو المكتبات الخاصَّة ، وخزائن المحفوظات وهي أماكن تكاد تكون حَرَماً لا يُباح ، لكن مع قيام الثَّورة الفرنسيَّة عام ١٧٧٩ وما رافقها من تغيير في بنية الدَّولة السياسيَّة ، وتحوُّلَها إلى دولة قوميَّة تحوي مؤسَّسات ثابتة وغير مُتماهية مع البلاط وقصور النبلاء والكنيسة وإنَّما فيها مؤسَّسات عامَّة مملوكة للشعب ، فكانت آليَّة التعامل مع الوثيقة في تلك المرحلة مُقيَّدة في إطار التحقُّق من هويَّة الوثيقة ومؤلِّفها الأوَّل ومدى مصداقيَّة عائديَّتها ، وغموض ألفاظها ، ضمن ما يُسمَّى بمنهج النَّقد الخارجي الذي يتمثَّل باتجاهين ، الأوَّل : " نقد التصحيح " الذي يُحقِّق في مدى صَحَّة متن النص – أي الوثيقة – لأنَّ كثيراً من وثائق التاريخ المدوَّنة ، يتعسَّر العثور على نسخها الأصليَّة ، ولأجل (ردَّها إلى حالتها الأصليَّة ، استُخلِص – هذا المنهج – من التجارب العديدة التي قامت بها أجيال كثيرة من العلماء المُحصِّلين)[٧] الذي يُعرَف حتى يومنا بمنهج التحقيق . والإتجاه الثاني من النقد الخارجي هو: " نقد المصدر" الذي يُحقِّق في هُويَّة مؤلِّف الوثيقة التاريخيَّة ، وعَلاقتهِ بالحَدَثْ التاريخي الذي كَتَبَ عنه ، فإنَّ (معرفة كاتب الأصل التاريخي وشخصيَّتهِ مسألة مهمَّة لأنَّ قيمة المعلومات التي يرويها ترتبط كل الإرتباط بشخصيَّة الكاتب ومَدى فَهمِهِ للحوادث وبكلِّ الظروف التي تُحيط بهِ على وجه العموم)[٨] وفي ضوء كل ذلك أُتُّبِعَ منهج " التحليل الباطن " للوثيقة التي تكون موضوع البحث للتأكُّد من أصالتِها من دون أن تكون إنعكاساً لوثائق

أقدم ، ومن عائديَّتِها في خلال فحص الخط ، وفحص اللغة ، وفحص الصيغ العائدة لمرحلة تاريخيَّة معيَّنة بالدقة التي تَكْفَل الدلالة على مصدرها[٩]. أمَّا الآليَّة الثانية فتتمثَّل بمنهج " النَّقد الباطني" ويتمُّ أيضاً في ضمن مرحلتين ، الأُولى : هي مرحلة " النَّقد الباطني الإيجابي " التي يكون فيها هَمُّ المؤرِّخ هو قصْد الكاتب من خلال تحليل النص التاريخي بغية الوصول للمعنى المقصود ، والثانيَّة : هي مرحلة " النَّقد الباطني السَّلبي " التي يَعْمَد فيها المؤرخ للتشكيك الذي يُوصِله للقصد والحقيقة التاريخيَّة[١٠]. وبذلك فالمؤرِّخ في مرحلة التاريخ التقليدي يبحث عن المقصود والحقيقة في مقولة الوثيقة فيتَّبع هذه المناهج الإحترازيَّة بدقَّة كي يَكْفَل ضمان التسليم بما تقوله الوثيقة التاريخيَّة ، مازجاً المقولة التاريخيَّة في الحدث التاريخي ضمن إطار الحقيقة دون فصلٍ بينهما .

رؤية التاريخ الجَّديد للوثيقة :

مع مطلع القرن العشرين أصبحت آليَّة العمل الوثائقيَّة مَعْرِضَ جَدَلٍ وانتقاد ، من قِبَل جيل جديد من المؤرِّخين ، أمثال " مارك بلوخ " و " لوسيان فافر" – رواد مدرسة الحوليَّات – الذين شرعوا بطرح أفكار جديدة في ميدان الدراسة التاريخيَّة ، وتوسيعاً في حقل الوثيقة التاريخيَّة ، وهذا التطوُّر كان في خِضَمِّ التجديد الذي شَمِل العلوم الإنسانيَّة ، فظهر التاريخ الجديد الذي من أوائل روّاده " هنري بار" صاحب تسمية " التاريخ الجديد " عام ١٩٣٠[١١]. وتُعدّ مناهج التاريخ الجديد خروجاً على رؤى التاريخ التقليدي ، من خلال اعتمادهما أنواعاً جديدةً من المصادر التاريخيَّة مثل : دفاتر العُدول ، والتاريخ الشفويّ ، والتراث الماديّ وغيرها من المتروك من المصادر ، اتَّخذ من دراسة تاريخ المُهمَّشين موضوعاً ومحوراً مثل تاريخ اللصوص والمجانين ، وتاريخ الرُعاة ، والمومسات ، والفُقراء ، وقد طرأ توسيع في حقل الوثيقة ضمن إطار التاريخ الجديد عن السابق[١٢]. فقد نجد المقولة الشهيرة " المؤرّخ يُنشيء وثائقه " التي شاعت في أدبيَّات التاريخ الجديد غريبة نوعاً ما ، لكن مع تطوُّر التقنيَّات العلميَّة ، وتقدُّم علوم الطبيعة وشموليَّة مفهوم الوثيقة تتلاشى غرابتها ، فقد برز كثير من الشواهد التي تُخْبِرُ عن الماضي مثل تحليل التربة والتصوير الجوِّي ، ودراسة بقايا لُقاح النباتات المُتحجِّرة ، وكذا الرّسوم البيانيَّة للأسعار ، والأفلام ، وغيرها ممَّا يبدو جامداً لكنَّه لا يخلو من الذكرى ، فهي (شواهد من إبداع المؤرِّخ ، أو لِنَقُلْ ، من إبداع التاريخ على يدِ المؤرِّخ المُعاصر)[١٣] فعلى صعيد التقنيَّة العلميَّة وما طرأ من تحوُّل يُفعِّل التاريخ الجديد آليَّاته في نقد الوثيقة بوصفها بحسب لوغوف نتاج واعٍ أو لا واعٍ لإنسان الماضي الذي قد يرغب في فرض صورة عن عصره أكثر من رغبته في قول الحقيقة ، فإنَّ التسليم بمقولة الوثيقة غير مُجدٍ في معرفة الحقيقة بقدر تفكيكها ودراسة ظروف إنتاجها ، ومعرفة المقاصد التي طرحتها لتكون وثائق عن ذلك العصر ، فينطلق هذا المنهج النَّقدي من دَعَامةٍ أساسيَّةٍ هي (إنَّ الوثيقة ليست بريئة)[١٤]. إنَّ تعدُّد مستويات التحليل تكشفُ عن انقطاعاتٍ كلَّما تعمَّق النظر نحو دِعامات أُخرى خلفَ تاريخ الحكومات والحروب ، فتظهر تواريخ بحسب فوكو بطيئة الحركة منظوراً إليها في ضمن سياقات الأمد الطويل ، مثل تاريخ الطرق البحريَّة ، وتاريخ القمح ، ومناجم الذَّهب ، وتاريخ

الجفاف والرَّي والأراضي ، وتاريخ التوازن بين العَوز والرخاء ، ما قلَّلَ جدوى الأسئلة التقليديَّة عن الرابطة التي تجمع الأحداث المُشتَّتة أو كيفيَّة تَسَلسُلَها ، أو ماهيَّة الدلالات العامَّة من تشكُّلها إلى أسئلةٍ تتجاوز إلى مقاييس التحقيب التي يُمكن أن تُعبِّر عن المُدد الزمنيَّة ، أو عن منظومة العلاقات بينها إن كانت علاقات تَدرُّج أو هيمنة[١٥]. وبذلك تكون حركة التاريخ من أسفل – أي البحث في تواريخ أخرى مسكوت عنها – هي مَنْ كَشَفَتْ قصور الوثائق الرسميَّة الناطقة بصوت السلطة ، واللجوء إلى نقدها وتفكيكها بآليَّة مختلفة عن آليَّة التاريخ التقليدي ، ودفعت إلى تنويع الأدلَّة التي منها ما هو شفوي أو مرئي ، أو أدلَّة إحصائيَّة كأرقام التجارة ، وأعداد السُّكان ، وأرقام الأصوات الإنتخابيَّة [١٦].

فمن خلال البحث في الأعماق التي خَلفَ التاريخ الرسمي التي تُظهِر التناقضات التي تُواجَه بحسب فوكو من خلال (طرح الوثيقة موضوع سؤال)[١٧] فقد كانت التساؤلات للوثيقة التي تُمثِّل ضالَّة المؤرِّخ لا تتعدَّى محاولة معرفة ما تقوله إنْ كانَ حقيقة ، أو إن كانت هي مُزيَّفة أو حقيقيَّة ، بغية إعادة بناء الماضي لأنَّها صوت مَنْ لاذَ بالصَّمت ، الذي نستبين منه مَعالِم التاريخ انطلاقاً ممَّا تقولَه الوثائق أو تُشيرُ إليهِ ، أمَّا موقف التاريخ الآن تجاه الوثيقة فإنَّه لا يكتفي بتأويل الوثيقة ومعرفة مدى صِدقها ، وقيمتها التعبيريَّة وقد بدأ المنهج التاريخي يعتمد أسلوب التفكير العلمي القائم على التحليل الملموس للوقائع، ومُساءلة الوثيقة التاريخية ليس فقط عمَّا تُريدُ قولَهُ ولكن عمَّا لا تريد البوحَ بهِ، ولعلَّ أهمَّ ميزةٍ تُميِّزُ هذا الاتجاه هي انتقال المؤرِّخ من مستوى المعرفة الجاهزة التي تُقَدِّمُها الوثيقة الرسميَّة إلى مستوى أرقى يقوم على نقدِ كلِّ ما هو جاهز ومُعطى مُسبق ، لأنَّ الواقعة التاريخية الواحدة يمكن أن تكتب على أوجهٍ مُختلفةٍ وبحسب فوكو أصبحت علاقة المنهج التاريخي الجديد مع الوثيقة تقوم على (فحصها من الداخل وتدبُّرَها فهو ينظِّمها ويُجزِّئها ويُرتِّبَها ويُقسِّمَها إلى مستويات ، ويُقيم سلاسل ويُميِّز ما يستحق النظر عمَّا لا يستحقَّه ويرصد عناصر ، ويُعَيِّن وحدات ، ويَصِف عَلاقات)[١٨].

أمَّا ريكور فإنَّه لايُسَلِّم للوثيقة بما تقول أو تَدَّعِي فالوثيقة يجب أن تُسْأَل ، وتُوضَع موضِع التشريح إذ (ليس من وثيقةٍ دون سؤال ، ولا سؤال دون مشروع تفسير)[١٩] فلا توجد وثيقة إلاَّ بعد وضعها موضع السؤال والإستجواب ، ولا يكون السؤال إلاَّ من خلال مشروع تفسير وهو مرحلة الفَهِم ، والتي يَعدُّ ريكور التأويل أحد أهم مكوِّناتها ، إذ يرى ريكور أنَّ المؤلِّف يأتي إلى الأرشيف (حاملاً العديد من الأسئلة)[٢٠] وهو يعترف أنَّ مارك بلوخ هو من نَبَّه لخطورة الفكرة القائلة ؛ إنَّ المُؤرِّخ يجمع الوثائق ويقرأها ، ويتأكَّد من صَحَّتِها ثمَّ يستعملها (فالوثائق لا تتكلَّم إلَّا إذا طلبنا منها أن تتحقَّق أي تجعل فرضيَّةً ما صحيحةً)[٢١] ، إذ يعتقد ريكور أنَّ استعمال الوثائق والأرشيفات يكون مستتبِعًا لوجود مشروع التَّفسير ، وأنَّه يرى أنَّ التاريخ والمؤرِّخين كثيراً ما يستعينون بتقنيَّات سرديَّة في الكتابة التاريخيَّة ليس لأسباب جماليَّة فقط وإنَّما لضرورات منهجيَّة تتعلَّق بالأصل المُشترك للسَّرد والتاريخ إذ (لا يستثير أحد الأرشيف من دون مشروع تفسير، من دون فرضيَّة فَهِم ولا يبذل أحد جهد في تفسير مجرى أحداث من دون اللجوء إلى استعمال صيغة أدبيَّة مُناسبة ذات طابع سردي أو بلاغي أو مُتَخَيَّل)[٢٢].

منهج الروائي علي بدر في توظيف الوثيقة :

علي بدر/ كاتب وروائي عراقي مولود في بغداد عام ١٩٦٧ ، وقد دشَّن رؤى الفكر مابعد الحداثي في رواياته التي تُشكِّل مرآة عاكسة للحياة الأجتماعية والثقافية والسياسية في العراق حتى نال شهرة واسعة خلال رحلته الروائيَّة التي بدأت برواية " بابا سارتر " عام ٢٠٠١ ولن تتوقف بآخر رواياته " أساتذة الوهم " عام ٢٠١١ . إذ يقول الروائي علي بدر إزاء التساؤلات التي تُطرح حولَ كتابته (إنِّي أكتب الرواية المُضادَّة للتاريخ)[٢٣] 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 ، وإنَّما 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)[٢٤] فنجد علي بدر ينشقُّ عن التاريخ ، ويطرح رؤاه النقديَّة الهادمة لمقولات التاريخ الرسمي ، التي يعدَّها مقولات السلطة بكافَّة أشكالها ، ما يجعل الرواية (ضَرْب من الكتابة الأستعاديَّة للأحداث الماضية على وفق وجهة نظر مُعاصرة)[٢٥] أمَّا من خلال تفكيك الحَدَث وفاقاً لسياقاته ، أو ما نجده في بعض رواياته من خلال أسلوب البارودیا أو المحاكاة الساخرة ، الذي يُخضِع النادر والمُفرد ، وذو القيمة للشك ، وإزاء ذلك التشكيك لايقدِّم الحلول ، لأنَّه في الأساس لا يمتلك حلولاً – أو هو كمشروع التفسير الذي أشار له ريكور في مَعْرِض حديثه عن آليَّة التعامل مع الوثيقة والذي أشرنا له سابقاً خلال الحديث عن رؤية التاريخ الجديد للوثيقة – 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 يَفرِض نفسه حقيقة مطلقة كما هو حال سرديَّات التاريخ .

المبحث الأول

الوثائق التقليدية

توطئة

يضعنا الإستعمال الوثائقي الكثيف للروائي علي بدر في نصوصه الروائية ، فضلاً عن توافر مرحلتين مختلفتين شهدهما مفهوم الوثيقة ، تحدَّثنا عنهما سابقاً ، إزاء إمكانية تقسيم الوثائق – التي تمَّ توظيفها في النص – بين التقليدية والجديدة ، فشملت التقليدية كل من : المخطوطات ، والمذكرات التاريخية كمثال في هذا البحث على الرغم من جود وثائق أخرى عديدة ، إلا أن الأختيار وقع على هاتين الوثيقتين بوصفهما من أبرز الوثائق التقليدية ، وإذا كانت هذه الوثائق تندرج ضمن المفهوم التقليدي للوثيقة ، فقد قام علي بدر بتوظيفها وفاقاً لتقنيات السرد بعد الحداثية في رؤيتها للتاريخ وأبرزها تقنية الميتاقص التاريخي القائمة على الكشف ، والنقد ، والتفكيك ، وأيضاً البحث في تاريخ المهمَّش ، من خلال التخييلي ، مستعيناً بالوثائقي ، التي لاتعود الرواية فيه للتاريخ توظيفاً واستلهاماً كما كان

شائعاً، سواء باستشعار بطولات الماضي أو الوقوف على إنكساراته أو الإحتفاء بقياداته، إذ إنَّ قراءة الماضي عرضاً وتوظيفاً ، وإن تعددت الغايات ، سواء للأستذكار أو الموعظة لن تكون مجدية ، إذ (إنَّ أخطاء وآلام من لم يقرأ التاريخ ، ليست أعظم من أخطاء من قرأه)[٢٦]، إنَّما أصبحت عودة الرواية للتاريخ بصدد المسكوت عنه ؛ تاريخ المنفي والمجهول ، أي خلق نوع من التعارض والمغايرة إذ (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)[٢٧] وهذا النوع من العلاقة فضلاً عن فاعليته في إثراء المادة السردية ، فإنَّه يضع أمامنا إشكاليات تاريخية ثقافية وإجتماعية تتمثَّل بتأثيرات الآخر، وإشكاليات الهوية الثقافية والدينية ، وقد تعرَّض الروائي علي بدر لمثل هذه القضايا في رواياته وباستعمال متنوِّع للوثائق .

١. المخطوطات

إنَّ الروائي علي بدر قام بتوظيف هذه الوثائق التقليديَّة / المخطوطات ، في نصوصه ليس لغرض البحث في التاريخ المكتوب أو ما يمكن أن نسميه التاريخ الرَّسمي المكتوب عبر تأثيرات السلطة السياسية أو الإجتماعية أو الثقافية في عصرٍ ما ، وإنَّما أخذ يُضيء من خلال هذه الوثائق التاريخيَّة – التي تستعمل بأسلوب تقليدي في التاريخ – جوانب مُعتِمة تشير إلى تفاصيل أخرى ليس بالضرورة أن تُمثِّلَ تاريخاً آخر ، فقد حاول التعامل روائيا من خلال التركيز على ماهو هامشي وغير مركزي وتفصيلي ، فهو لم يحاول أن يتقمَّص دور المؤرِّخ ، وإنَّما سعة السرد الروائي تتطلَّب منه الخوض في تفاصيل ودقائق الحياة الإجتماعيَّة 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 بوصفه معلِّماً للأطفال في كنيسة السُّريان في مدينة تابعة للموصل أسمها 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 والتعليقات**))[٢٨] يحاول الروائي من خلال هذه المخطوطات أن يُبَيِّن مدى قِدَم وعراقة الأقليَّة السُريانيَّة 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 من خلال استعماله لهذين المثالين : مخطوطة أبي قُرَّة – اليهودي – وهو جانب مهمَّش من الثقافة العراقية والمخطوطة الأخرى عن الحلاج وهو الخارج على مؤسسات السلطة الدينية والثقافية وصولا الى السياسية التي أعدمته بفتاوى رجال الدين ، فهو يريد أن نفهم أن السلطة تاريخياً في هذا البلد لم تسمح للرأي الآخر بالوجود من خلال إشارة ذكية وهي ندرة وجودها أو بقاء ورقة منها .

٢. رواية صخب ونساء وكاتب مغمور :

يرصد الروائي 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 عن 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) ، 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 الأنسان ، 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**))[٢٩] يختار علي بدر الوثيقة التاريخيَّة مخطوطة (الثَّعالب) لحميد أورخان ، مناسبةً لأرسال 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 ، والتحايل والمراوغة ، وكل تلك الترميزات تؤشِّر إلى وجود سلطة أقوى يستعمل ضدها الكاتب خطاب الثعلبة بوصفه خطاباً مُضادَّاً ينقض خطابات الأقوى من خلال السُّخرية الواضحة ، فلو لاحظنا أنَّ اختيار الثعلب محوراً للمخطوطة يأخذنا بالضرورة إلى الإنسان بوصفه السلطة التي يخشاها الثعلَّب ، وكذلك هي الكلاب التي يستعملها الإنسان التي ترمز 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 للخضوع إلى نسقٍ أقوى غيرُ 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 أنَّ علي بدر يستمر بإرسال رسائل الضدِّ من تلك المخطوطة من خلال تشبيهه للمهاجرين * بالثَّعالب فإنَّه يُسبِغ – كلُّ ما ينطوي عليه مفهوم الثعلبة – على هؤلاء المهاجرين من سلطة دكتاتوريَّة طاردة ، أشخاص خاضعين إلى تلك السلطة وفي الوقت نفسه يرفضون الخضوع لها ولا يستطيعون أن يُعبِّروا عن ذلك الرَّفض إلَّا من خلال إنتاج نصٍّ مُعارِضٍ متوارٍ خلف سخرية غير واضحة وهروب إلى 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 يحدُث داخل البلدان التي تقبع تحت نير الأنظمة القهريَّة الدكتاتوريَّة . فيقول 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 أُسودهم 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**)) [٣٠] إنَّ الإيحاءات الثعلبيَّة أو مايسميها الثعلبة يستعملها علي بدر نقيضاً للتطرُّف والعنف ، فالثَّعلب الهارب دوماً بدلاً من استعمال أنيابهِ ومخالبهِ ، الذي 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 لا عُنفي محسوب الخطوات وبعيد عن أي حماقة . يقول الرَّاوي : ((**يطرَح 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 والتجهمُ ، فعرفتُ : أنَّ ما كنَّا نُصارع من أجلهِ هو الضَّحك ، وأنَّ الضحك لن يأتي إلاَّ وسط هذا التكلُّس الذي يبني الإنسان به وجهَهُ ، السلطة ، الأوامر ، الجِديَّة 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**)) [٣١] الروائي هنا بعرضه 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 نقيضاً أو خطاباً مضادَّاً ، 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 عند 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 عن مسيرة الحركات الثقافيَّة التنويريَّة في ذلك العصر وصراعها مع السلطة من خلال 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 إبن مُقْلة هو الذي خطَّها قبل أن يقطع الخليفة المُقتدر يدَه**))[٣٢] 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 كل الخلفاء العباسيين وذلك عبر إشارته إلى قيام الخليفة بقطع يد الوزير المُثقَّف إبن مُقلة ، والحال أنهم سلاطين لهم سلبياتهم وإيجابياتهم وليس بوصفهم قديسين كما يصوِّرهم التاريخ الإسلامي .

البعد الفني وتقنيات القص لوثيقة المخطوطات

من خلال متابعتنا لأسلوب توظيف المخطوطات في النص ، نجد أنَّ علي بدر قد وظفها ضمن تقنية الميتاقص التاريخي بغية نقض الرسمي او الشائع تاريخياً في خلال ما تبثه من إشارات ، فلو تأمَّلنا المخطوطات (الطريق إلى تل المطران) نجد أنَّ مجرد دخولها النص منحه القدرة على الانفتاح نحو دلالات واحتمالات يفترضها السياق ، وقبل ذلك فأن النص الروائي سلخها من بعدها الوثائقي التاريخي الصرف بما ينطوي عليه من أبعاد تخييلية فنيَّة ، لكن هل يمكن أن نقول إن روايات علي بدر هي روايات تاريخية ؟ يقودنا هذا إلى نمط العلاقة بين الرواية والتاريخ التي تحدث عنها الباحثون كثيراً ، بعدِّها تتفاوت بحسب توظيف المادة التاريخية واشكالها ووظيفتها وهي تنخرط في سياق السرد الروائي، أي ان (الصلة بين الرواية والتاريخ تندرج في إطار العلاقة بين المادة التاريخية وتجلياتها في سياق التمثيل السردي) [٣٣] لذا فقد فرق بعضهم بين الرواية التاريخية والرواية التي تتكئ على التاريخ (ويلعب في هذا المخيال السردي الذي له دور باعتباره رافداً يعطي للسارد حرية التصور والخلق وتحقيق الرؤى وانفتاحها على افاق واسعة وعكس الاحداث عبر النص الروائي ، لكنه في الرواية التاريخية ملزم بالحرفية التي عليها التاريخ والشخصيات بمواقفها وأفعالها بما يسمى بالامانة التاريخية)[٣٤] من هنا لا نستطيع ان نصنف معظم روايات علي بدر ضمن الرواية التاريخية الا انها تكون خاضعة لمدى التفاوت في الحضور التاريخي فيها ، وإنَّ للكثافة الوثائقية أثر في استجلاب هذا الحضور فتكون (علاقة اصطناع لخلفية تجري الرواية عليها احداثها وحبكتها الخيالية وتنشيء عالمها المنفتح على قضايا عاطفية وسياسية واجتماعية لم يكن لكتب التاريخ ان تحفل بها)[٣٥] فتظهر الفاعلية التناصية (الطريق الى تل المطران / مخطوطة ابي قرة / مخطوطة الحلاج) و (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد /

مخطوطة ابن مقلة) من خلال ما يتكشف من إشارات عن ذلك التناص حفزت النص على الانفتاح بوصفها مهيمنات مشتركة بين الرواية والتاريخ تمنح النص الروائي توسعاً وتمدداً في الافق والقيمة [٣٦] .

وعلى وفق تقنية الميتاقص التاريخي قد وظف (مخطوطة الثعالب / صخب ونساء وكاتب مغمور) فكانت التناصات التي تتعلق بالوثيقة التي تسقط الواقع التاريخي على النص بما تحمله من اشارات عن صفات الثعالب ومؤلف المخطوطة (الشيعي) التي تمنح الاحساس بوجود ماضي السلطة الدكتاتورية ومن ثم مفارقته في خلال السخرية / خطاب الثعلبة المتمثل بالهجرة وبوجود السخرية تتحقق اعلى درجة من درجات الصدمة والاستهزاء باليقينيات التاريخية المتمثلة بواقع السلطة المتجهم للاعتقاد بأن الاخيرة تتوفر على الحقيقة وبحسب هيتشيون ان السخرية التناصية لا تخلو من التناقض وذلك من رفضها المستبد للاستبداد او الرفض الشمولي للشمولية إلَّا إنَّ هذه (الطبيعة الثنائية "الادبية التاريخية" لهذه السخرية التناصية هي احد اهم الوسائل التي تكتب وتعرف بواساطتها الطبيعية المفارقية لما بعد الحداثة نصياً)[٣٧] ويمكن تشخيص الواقعية التاريخية والحياتية في هذه الرواية من خلال رصده لحركة الواقع اليومي المعيش وتسلسل الاحداث بإطارها التاريخي الحاضر وهي مرحلة الحصار ، ويرى الباحثون ان اتجاه الرواية الواقعية هو من يدفع المبدع إلى استعمال السخرية بوصفها واقعية اكثر عمقاً فالسخرية (امكانية بلاغية وتقنية كتابية تجعل الراوي والشخصيات الروائية في معزل عن الشعور الحاد بالوحدة وبللاجدوى وتجعل أي السخرية المسافة معقولة بين الراوي وبين المروي أي العالم المحكي (المتخيل) وهي مسافة تحول العالم الواقعي المادي ... الى عالم واقعي معقول يضم السلب والايجاب ، وهذه المسافة ذاتها تدل على عمق التطور في فكر التجربة الابداعية الواقعية)[٣٨] اذن فالراوي باستعماله لهذه التقنية وكشفه عن موقع الراوي الساخر وحديثه عما يعتريه ، يُصرُّ على توريط القارئ في الدخول الى عمق النص والتماهي معه وصولاً الى تمثيل متبنياته الرافضة ليقينيات الماضي أي (إكتشاف الطريقة التي يتم بواساطتها ترجمة موضوعة الواقع الجديدة وغرسها في ذهن القارئ)[٣٩] ، أو أنه دعوة الروائي للقارئ نحو التساؤل حول تشابه عوالمه وافكاره مع افكار وعوالم النص فاللعبة الميتاقصية التاريخية هي دعوة طواعية لكن ماكرة للقارئ كي يندكَّ بنفسه مع النص ، ويضفي عليه من شخصيته مشاركاً في الوصول إلى نتائج متقاربة ، وكانت التناصية سبيلاً لإدخال القارئ إلى عمق اللعبة .

٢. المُذَكِّــرَات التاريخية :

سبق ان أشرنا للآراء التي تباينت حول علميَّة التاريخ من وصفيَّتهِ ، فكثير من يعدُّ التاريخ وجهة نظر تُعبِّر عن كاتبها وفاقاً لِما يملكه من وثائق وشهادات ، ولايخفى تدخُّل السلطات الحاكمة في كتابة التاريخ ، ومن 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 بالأعتبار التساؤل عن هُويَّة مَنْ كتب المذكِّرات ، فبالتأكيد لن يَحفلَ التاريخ بمذكِّرات المغمورين على الأقلِّ فأنَّهم لن يكتبوا مذكِّراتهم ، إنَّما مَنْ يكتبها هي الشخصيَّات البارزة ، أو يمكن القول أنَّ التاريخ يحتفي بمذكِّرات الشخصيَّات التي ساهمت

بصناعة التاريخ ، أما علي بدر فإن كان قد وظَّف في نصوصهِ المذكِّرات الشخصيَّة العائدة لشخصيَّات سياسيَّة أو ثقافيَّة مشهورة – ساهمتْ في صُنْعِ التاريخ أيضاً – إلَّا إنَّه إلتقط 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 لعدَّها ضمن وثائق التاريخ التقليدي .

١. رواية بابا سارتر :

تقوم هذه الرواية على محاولة علي بدر نقض تاريخ جيل الفكر الوجودي في العراق – خلال مرحلة الستينيَّات – من خلال أسلوب الباروديا الذي يسخر فيه من شخصيات 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 تشغَلَهُ 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 أصبح هؤلاء الأوباش أُرستقراطيين**))[٤٠] فضلاً عن سخرية الروائي من هذا الجيل حين يكشف عدم فاعلية أفكارهم ورؤاهم ومتبنياتهم في مجتمعهم وتحديداً على الصعيد السياسي الذي لم يشهد كفاءة لقدراتهم بسبب ثقافتهم السطحيَّة المغرقة بالتجريد البارد ، فيحاول أيضاً من خلال هذه الوثيقة/مذكِّرات السعيد ، نقض تعالي الطَّبقات الأرستقراطيَّة التي غالباً ما تحتلُّ مكانة سياسيَّة في الدولة لا تستحقَّها ، من خلال 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 من خلال الوثائق التاريخيَّة ، وكانت منها مقولات المستشرقين ، فأستعمل (مذكِّرات فلوبير) ، فيتحدَّث الرَّاوي عن مذكِّرات رحلة فلوبير إلى الشَّرق ، التي يتحدَّث في خلالها عن القدس وما أصابه من دهشة لدى رؤيته لها ، يقول : ((**لقد شعر فلوبير بخيبةِ أملٍ 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 "... ساخرا من الحجاج الأوربيين الذين كانوا يزورونها**

ويتحدَّثون لفقراء المسيحيين عنها ، ما يجعل الأخيرين يبيعون كلَّ شيء حتى أثاث بيوتهم ويذهبون للحج))[٤١] يريد علي بدر من هذه المُذكِّرات كشف زيف الصور التي يرويها المستشرقون ، فيستعمل قصَّة فلوبير واندهاشهِ لِمَا رآه على أرض الواقع خلال رحلتهِ ، واختلافه عمَّا قرأهُ في كتب التَّاريخ المُعَبَّأة بمقولات المُستشرقين التي تُبرِز جماليَّة مزيَّفة لمعالمها وفاقاً لغايات دينيَّة تحاول من خلالها أن تُبقي القدس حاضرة بين المسيحيين[٤٢] فالروائي يحاول بناء خطابٍ مُضادٍ لمقولات التاريخ التي تدفع نحو بناء قناعات بعيدة عن أرض الواقع . إلَّا إنَّ هذا لا ينفي عنها رمزيَّتها العالميَّة ، ومكانتها الروحيَّة ، لذا يَعرِجُ الرَّاوي في مكانٍ آخرٍ، يقول : ((**فللمرَّة الأولى التي أشعرُ لا بالمدينة حسب إنَّما حتى بنبضِ حجارتِها .. أنظر في صورِها وأحلُمُ بالتجوُّلِ فيها ... وكلُّ هذا يجعلُني أتنقَّلُ من مرحلةٍ تاريخيَّةٍ إلى أخرى ، أمَّا أكثر ما شدَّني ذلك اليوم هو مُذكِّرات جوزيف دويرانغي الذي إلتقط صوراً لها في العام ١٨٤٤ ... وقد قال لي خبير التصوير الفوتوغرافي بأنَّ صورهُ من أندر وأقدم اللَقَطَات للمدينة**))[٤٣] فمن خلال وثيقة أخرى – مُذكِّرات دوبرانغي – يحاول الروائي الإشارة إلى تاريخيَّة هذه المدينة وعالميَّتها التي جعَلَتْها مَزاراً بروحٍ نابضة يستقطب كلَّ الأطياف الدينيَّة والعِرقيَّة .

ويشير علي بدر عن بُعْدٍ إلى مفهوم القوَّة لدى إسرائيل من خلال 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 فكَّرتُ باستخدامها بشكل ساخر ، كنتُ استخدمتُها بالضدِّ من هذه القوَّة القادمة لتقهر الأرض والبشر**))[٤٤] هذه القصيدة تتحدَّث عن حرب القَرَم بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٤ ، والأشارة 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 التي قامت عليها دولة إسرائيل ، بوصفها تأسَّست على مفهوم فرض الأمر الواقع أي بقوَّة الجيش ، وما 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 ، واعتبار إنَّ هذه القوَّة هي مدار الأحقيَّة .

البعد الفني وتقنيات القص لوثيقة المذكرات التاريخية

لقد استعمل علي بدر تقنية الميتاقص التاريخي في توظيف هذا النوع من الوثائق في نصوصه بجعله ماضي الثقافة الوجودية والارستقراطية (رواية بابا سارتر)– تمثَّلت بطلب والد عبد الرحمن – ازاء سخرية نوري السعيد من ذلك الطلب من خلال نص المذكرات ، فكانت السخرية وسيلة نقض الماضي الثقافي الوجودي في المجتمع العراقي ، ويستعمل علي بدر التناصية الساخرة لما وراء القص التاريخي هنا في استجواب الحدث او المقولة التاريخية المتعلقة بهذا الماضي من خلال التخيل التاريخي المتحقق من التلاعب بالحقائق وتكذيب المتعارف عليه التاريخي ، أي إختبار (قدرة المعرفة المطلقة عن الماضي مخصصة التضمينات الايديولوجية للعروض التاريخية)[٤٥] بغية كشف إخفاقات التاريخ ،

وبلورة افتراضات حول امكان وجود الخطأ فيه سواء كان مقصوداً ذلك الخطأ أم غير مقصود ، وبحسب هيتشيون (ان روايات ما بعد الحداثة تقترح اعادة كتابة او اعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ لاجل كشفه امام الحاضر ومنعه من ان يكون حاسماً نهائياً ، وغائياً)[٤٦]. ونجد هذه التقنية حاضرة (رواية مصابيح أورشليم / مذكرات فلوبير/ مذكرات إدوارد سعيد) حين جعل في الاولى نقضاً للمقولات الاستشراقية حول مدينة القدس ، وفي الثانية نقضاً لمقولات السياسة الاسرائيلية كما اشرنا سابقا وكان للتناص أثره بما يملكه من إشارات إحالية قادرة على تأكيد الارتباط مع الماضي من الناحية النصية والتفسيرية فهو يمثل فاعلية النص الروائي الذي بدوره يشكل أحد مستويات التقاطع بين الرواية الحديثة والتاريخ [٤٧]في ذهن القارئ فتمكنه من تقويض الادعاء الضمني القائل بصدق التاريخ ، فوقع الاختيار على مذكرات فلوبير ومذكرات سعيد في تقويض صدق المتعارف عليه التاريخي . ويمكن ان نشخص تقنية ما وراء القص من خلال الوثيقة/ مذكرات فلوبير، من خلال تعليقات السارد عنها فيما يتعلق بتوظيفها في الرواية نفسها – بعد أن كلَّفَه صديقه أيمن مقدسي بإتمام كتابة الرواية واعترافه بما تحتويه هذه المذكرات – يقول ((**كان صديقي يُدرك هذا الأمر جيداً ، ويعترف به ، ويستشهد بفقرات كثيرة من الرحلة الفضائية لفلوبير ، بل وضع هذه الفقرة المنتزعة من مذكرات رحلة فلوبير الى الشرق في معجمه الذي وضعته انا في نهاية هذه الرواية**))[٤٨] فتتشظى ذات الرَّاوي إلى أكثر من ذات فتشتبك وتتداخل وتلتبس الرؤية [٤٩] فهو نوع من الكتابة يكشف فيه السارد خيوط اللعبة السردية ، ويُعرِب عن أساليبها التوظيفية ، الغرض منه استثارة وعي القارئ نحو عملية كتابة الرواية ، وبحسب باتريشيا واو إنَّها (تلفت نظر القارئ منهجياً ، وعن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية من اجل ان تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال)[٥٠].

ويمكن أن نُشخِّص غرضاً آخرَ من توظيف الوثيقة في النص ، تمثل بمذكرات دوبرانغي اراد منها الروائي تدعيم الماضي او الواقع التاريخي ، إذ عرض علي بدر فكرة الطرس لجيرار جينيت في الرواية ، يقول الراوي 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 تخطي الكتابة القديمة مطبقاً ، وهكذا فالنص هو مجموعة نصوص ، هو طرس لكتابات بين ظهور وامحاء ، هكذا كنت ارى القدس ، هي مجموعة من احداث تاريخية ، وحياة ، وبناء ، وعوالم يتراكم بعضها على بعض ؟**))[٥١] فالتغيير الكولنيالي الذي لحق بالمدينة جراء تعاقب الحقب لم يتمكن من محو وجود المدينة الاصل فكان يشعر بوجودها القديم وبنبض حجارتها وجعل من مذكرات دوبرانغي الوثيقة الشاهدة على المدينة المختبئة خلف الحديثة ، فيظهر تداخل سردي في الرواية من خلال تنقلات السارد اذ ان الروائي قسَّم الرواية على ثلاث فصول ؛ الاول بعنوان (تقرير اولي) دارت احداثه في بغداد بين السارد واصدقاءه (علاء خليل) و (ايمن مقدسي) وتحدث فيه عن رغبة مقدسي في كتابة رواية عن ادوارد سعيد تمثلت في الفصل الثاني بدءاً من ص٧٥ تحت عنوان (انها اورشليم يا آنطي ميليا) ثم انتقال السارد للحديث عن نفسه في الفصل

الاخير الذي يبدأ من ص٢٥٢ تحت عنوان (تخطيطات وافكار ويوميات انسكلوبيدية للكتابة) وتحدث ايضاً فيه عن ادوارد سعيد ومدينة القدس فهو يتنقل بين عالم الواقع الى عالم الرواية الميتاسردية ومن ثم عالمه مع الوثائق والأحداث المتعلقة بمدينة القدس ، ومن هذا التداخل او التنقل يمكن ان نقول انه خلق بوليفونية حدثية وشخوصية وفضائية ولغوية واسلوبية في النص [٥٢] ويمثل التقسيم 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 باظهار الطبيعة التلفيقية للنص)[٥٣].

وإذا كان الروائي قد درج على أستعمال الوثائق من أجل نقض التاريخ ، فهو يمثِّل منهج كتابات مابعد الحداثة في التعامل مع التاريخ في النص الروائي ، وقد طال ذلك الأسلوب بعد الحداثي حتى الوثائق التقليدية التي عُرِفت بأنَّها قلعة التاريخ الرسمي فكان أن وظفها في نقض المقولات التاريخية عبر وضعها في إطار سردي تخييلي .

المبحث الثاني

الوثائق الجديـــدة

توطئة

لم يقتصر التوظيف الوثائقي للروائي علي بدر على الوثائق بمفهومها التقليدي ، وإنما شمل نمطاً آخرَ ناتج عن الإتساع الذي شهده مفهوم الوثيقة خلال مرحلة التاريخ الجديد الذي أشرنا إليه سابقاً ، فكانت المذكرات الشخصية الأبرز في هذا النوع من الوثائق ، تلك المذكرات التي لاتعود لشخصية تاريخية ما ومن ثمَّ لاتندرج ضمن مايمكن ان يعبأ به الحقل التاريخي على الرغم من فاعليتها في الكشف فضلاً عن نمط آخر هو اللقاءات التلفزيونية التي وقع الأختيار عليها ، واضعين في الأعتبار التقنية العلمية القائم عليها هذا النوع من الوثائق ومن ثم إندراجها في ضمن الرؤية الجديدة .

١. المُذكِّرات الشخصيَّة

إذا كانت آليَّة عمل التاريخ الجديد قد تغيَّرت وأصبحت مغايرة لما سبق ، فلن تكون المذكِّرات الشخصية إلَّا وثيقة من وثائق التاريخ الجديد بوصفه يُعنى بكلِّ ما كان لا يندرج في ضمن إهتمام التاريخ التقليدي ، ونجد الروائي علي بدر قام بتوظيف هذا النوع تحديداً في رواية (الجريمة ، الفن ، وقاموس بغداد) محاولاً من خلالها 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 ، والتي ركزَّ فيها علي بدر على أحوال حركة الإصلاح المناهضة للسلطة وكثيراً ما كان ذلك بالوثائق ، فيتحدَّث 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 ، سجَّل فيهِ آراءَهُ 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))[٥٤] يمكننا هنا إعتبار هذه الموسوعة – (قانون الطب) التي مثَّلت مذكِّرات الخواجة (عماد الدين) صاحب طائفة الإصلاح – وثيقة تاريخية تكشف عن نوع الثقافة الإصلاحية لمؤسس تلك الطائفة فهو ذو فكر ناشيء بتأثير وتداخل مع الفكر اليوناني وغيره ، يمكن أن نشير إلى ما أراد الروائي التركيز عليه وهي أنَّ التيارات الإصلاحية التي تظهر بالضد من سياسة السلطة المؤمنة بالواحديَّة والرافضة للتنوُّع ، هي كثيراً ما تكون تيارات فكرية مُتشكِّلة من خليط من الثقافات الأخرى على الخلاف من أفكار السلطة النابعة من جمود عقلي أو منهج التفرُّد بالرأي الواحد .

البعد الفني وتقنيات القص لوثيقة المذكرات الشخصية

حينما استعمل علي بدر المذكرات الشخصية وثيقة في النص ، فأنه حاول من خلالها عرض رؤية تتوجه بالنقد الى رؤى السلطة ، فاستعمل تقنية التقابل في عرض رؤيته التي تمثلت بالوثيقة ازاء الرؤى السلطوية للخلافة العباسية ، واذا كانت هذه الرؤية قد بنيت على اساس تخييلي فأنه عرضها بصورة وثيقة هي وان كانت شخصية الا انها معبرة عن فكر شخصية عامة ، أي كأنها محاولة في وضع التخييلي في اطار التاريخي او يمكن ان نقول ان (دمج ما هو مختار من الوثائق في قلب النص الروائي انما تقدم محاولة لمقاومة محو الذاكرة الثقافية للجماعة ، والنضال ضد استراتيجيات المحافظة على السلطة في المستوى الرمزي)[٥٥] فكانت السلطة هي اللازمة الحاضرة في الاحداث التي يسردها الراوي عن افراد الطائفة التنويرية المعارضة ، فضلاً عن انه نوَّه بعد الاهداء الذي إنطوى على تلميحات تاريخية : (**الى شعبي في العراق**) ببعض الإشارات الأخرى التي وردت لأغراض إيضاحية تكشف عن الحضور التاريخي إلى جانب الأحداث والشخصيات المتخيلة [٥٦]، وتمثَّلت هذه الإشارات بشرح معنى " الخواجة " (**الخواجة تعني المعلم ، أطلقها أهل بغداد في العصر العباسي**) وشرح معنى الخواجيَّة (**هي فرقة سرية ضمَّتْ أصحاب المهن في بغداد في زمن الخليفة العباسي المستنصر بالله ...**) فكان لهذه العتبات النصية أثرها إلى جانب التناصات والوثائق ، في تكثيف الحضور التاريخي إلى جانب الحدث المُتخيَّل ليخلق عالماً وسطاً بين التاريخي والمتخيَّل ، فتستنبط الرؤى من حركة الأحداث والتفاصيل التي يسردها الراوي عن الشخصيات إذ إنَّ الراوي في هذه الرواية هو من نوع الراوي العليم المشارك في الأحداث من خلال إقترابه الشديد من الشخصيات من حيث الموقع التي بدورها توحد الزمن فبالإضافة إلى توليِّه فعل القص فإنَّه يسهم في صناعة الأحداث [٥٧]، فهو أحد أفراد الطائفة ، فنجده راوياً يتحدَّث بضمير المتكلم : (**أعترف بأني استمعت ... لقد جلست لحظتها ...**)[٥٨] وهكذا يستمر طوال الرواية ، فكانت بنية السرد الحكائية تسير وفاقاً لحركته ومشاهداته ، إلَّا من التوقُّف الناتج عن كثافة الوصف التي سيطرت على روايات علي بدر والتي قد توصل القارئ إلى حد الملل ، وبعض الاسترجاعات التي تقطع بنية السرد الحكائية في خلال حديث الرَّاوي عن تاريخ حياة والده أو والدته أو جده ، وعلاقاتهم ، ومعارفهم ، ونمط

حياتهم وما إلى ذلك ، وهذا ما يبرر أسلوب السرد المتقطع تحت عنوانات ، فضلاً عن تقسيمه للرواية على جزئين بعنوانيين ، وكل جزء منها يحتوي على ثلاثة فصول .

٢ – اللقاءات والبرامج التلفزيونية والإذاعية :

لقد وظَّف الروائي علي بدر البرامج التليفزيونية والإذاعية من خلال تضمينه لحواريتها في نصوصه الروائية ، كما في رواية مصابيح أورشليم ، أو في خلال 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 من خلالها بعض الإشارات نحو حقائق ومفاهيم لايتعرَّض لها التاريخ السلطوي سواء الإسرائيلي أو العربي – العراقي – تحديداً .

١ – رواية مصابيح أورشليم :

وظَّف علي بدر نوعاً آخرَ من الوثائق وهي (اللقاءات التلفزيونية) في هذه الرواية ، محاولاً في خلالها الكشف عن نمط من الخطابات الأسرائيلية الموجهة للعرب تحديداً ، وذلك في حديث الرَّاوي عن إدوارد سعيد لدى زيارته للقدس ، إذ كان جالساً في الفندق يستمع إلى لقاء تلفزيوني مع الروائي الأسرائيلي 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 ... مع السيد عوز ... فهو يخبرنا عن العلاقة المؤلمة بين العربي واليهودي .. تفضَّل سيد عوز : في حياة الأفراد ... أسوأ النزاعات ... ولكنَّنا نختلف مع العرب فلسنا الجلاد 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 ... بينما لا يرى الإسرائيليون العرب زملاء ... ضحايا , بل كوساكس صنعوا مذبحة مُديَّرة , وهم لا ساميّون متعطِّشون للدماء , نازيُّون متنكِّرون , كما لو أنَّ مضطهدينا الأوربيين ظهروا ثانية هنا في أرض إسرائيل , وضعوا كوفيَّة على رؤوسهم ونمو الشوارب على وجوههم**))[٥٩]

يحاول الروائي في هذا النص , ومن خلال هذه الوثيقة/اللقاء التلفزيوني , الكشف عن الأساليب التي يستعملها اليهود في رسم صورتهم أمام دول العالم . الصورة التي توضع ملامحها على يد أديب باعتبار أنَّه يتحدَّث بقدرة 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 ، مُسقطاً دور الضحية والجلَّاد عن كلا الطرفين بأسلوب مقصود وخفي ، نستشف من النص أنَّ السمات السلوكية الجمعية اليهودية تُعرف بأنَّ لها طابعين ؛ طابع فطري يميل للتذلُّل والمراوغة والاحتيال عائد إلى وجودهم المتشتِّت في دول العالم المختلفة مع ما لاقوهُ من أحداث عنف ، وطابع عدواني عائد للسبب نفسه ، إلَّا إنَّه يظهر بردَّةِ الفعل التي تُحيل الضحية إلى جلَّاد .

ويستمر الروائي في كشف أنماط الخطابات الإسرائيلية من خلال لقاء تلفزيوني آخر مع الروائي الأسرائيلي (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))[٦٠] فيحاول هنا الكشف عن خطاب سياسي مغطَّى بطابع إنساني أيضاً ، بعدِّه صادراً 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 كل العالم أساء لليهود , وأنَّ على العالم أن يشعر بعقدة الذنب تجاه إسرائيل .

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 ... إن الحل معروف , وإن العالم أجمع سيفرضه علينا يوماً , بعد أن يكون اشمئزازه مما يجري قد بلغ حداً كافياً , غير أنِّي أكثر تشاؤماً من عاموس عوز , فأنا أعتقد أنَّنا لو توصَّلنا يوماً إلى السلام , فلن يكون سلاماً وردِيَّاً 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**)) [٦١] يحاول الروائي من خلال هذه الوثيقة , إظهار نقض للخطاب الإسرائيلي الذي يدَّعي الأحقيَّة بالأرض , والكينونة والوجود , على الرغم من أساليبه المتعدِّدة على جميع الصُعد في عرض تلك المفاهيم ، سواء ما كان منها موجَّهاً إلى دول العالم , أم ما كان موجَّهاً لأبناءه , فيريد الروائي أنَّ هذا الخطاب لم يتمكن من إقناع أبنائه قبل أي أحد آخر بمفاهيمه , ومن ثمَّ لم يتمكن من خلق إيمان حقيقي لديهم بهذا الوجود ليقتل الشك الذي – باعتراف غروسمان – ما يشي بأنَّ الخطاب الإسرائيلي المُجلجل قائم على أساس ضعيف من المفاهيم والإيمان الشعبي بالأحقِّية . ومن ثمَّ يتحدَّث الروائي عن بعض الأحداث التاريخية من خلال لقاء تلفزيوني آخر, يقول الرَّاوي : ((**النصر وحرب الإستقلال 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**))[٦٢] يحاول علي بدر هنا – من خلال اللقاء التلفزيوني – التأكيد على مفهوم نسبيَّة الحقيقة أي بوصفها مفهوماً يتغيَّر بتغيُّر عوامل متعدِّدة منها الزمان والمكان والسلطة التي تنتجهُ , وهي الأفكار طالما التي نادت بها دراسات ما بعد الحداثة التي تقوم على نقض المفهوم التقليدي للحقيقة بعدِّها متعالية على الزمان والمكان وبحسب فوكو (إننا نعيش في مجتمع يسير بمعظمه نحو " الحقيقة " أعني في مجتمع ينتج وينشر خطاباً همَّه هو الحقيقة أو يعتبره الناس كذلك)[٦٣].

ويستمر في الحديث عن الأحقية من 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 .. وأوصلتهم إلى اليأس ... ماذا تنتظرون ؟ قال غروسمان في**

التلفزيون))[٦٤] إنَّ انتقال الرَّاوي من مشهد الإنفجار في المقهى الإسرائيلي وعدد القتلى والجرحى , إلى اعتراف غروسمان بالملكية العربية للأرض تكشف لنا عن بعض 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 ومن خلال هذه الوثيقة نقض هذه الادعاءات الصهيونية بتقويض هذا التاريخ الموضوع بتاريخ آخر يكشف عنه بلسان الرَّاوي و بالوثائق التاريخية التي تمثلت بلقاء تلفزيوني يُصرِّحُ فيه مواطنهم (غروسمان) بحتميَّة الدفاع وليس العداء غير المُبرَّر من قِبَل العرب بسبب طردهم من أرضهم والتنكُّر لحقوقهم . 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 بتحطيم كتفيه بطابوقه ... وكانت كاميرا التلفزيون تصوِّرَهُ**)) [٦٥] فما كانت دهشة (إيستر) – المولودة في إسرائيل – إلاَّ نوع من استهجان أفعال 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 , وبأنَّها أمَّة الديمقراطية والتمدُّن .

ومن خلال وثيقة أخرى ممَّا يعزز تلك الأشارة , يقول الرَّاوي : ((**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 لا فهمهم , فلو فعل أحد أبناءهم ما نفعله بهم , لجاء رد فعلنا مماثلاً تماماً " وقد تسبب تصريحها هذا في إلغاء حفلتها التي كانت مقررة ليوم الإستقلال**))[٦٦] فيوظِّف علي بدر هذه الوثائق للكشف عن حقائق طالما تخفيها أجهزة الإعلام الإسرائيلية ، إذ تفضح إعتراف شرائح كثيرة من اليهود بالأحقية الفلسطينية بأراضيها ، وبفداحة آثار أعمال العنف التي تقام بحقهم .

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 ، من خلال 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 أحشاءهم 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**))[٦٧] يريد

الروائي أنَّ إعلام السلطة الدكتاتورية الذي يركز على وجوه وأجساد القتلى المتقطِّعة وأشلائهم ، إن هذه الحرب ما كانت إلاَّ رغبة دموية من قبل السلطة وليست حرباً دفاعية عن أرض الوطن من إعتداء خارجي ، وقد أشار في موضع سابق إلى انها حرب شخصية بين صدام حسين والخميني ورغبة كل منهما لأثبات وجوده ، وعبر هذه الوثيقة حاول الروائي نقض مقولات السلطة فيما يتعلق بأهداف الحرب

البعد الفني وتقنيات القص لوثيقة اللقاءات التلفزيونية والإذاعية

يعرض الروائي علي بدر وجهات نظر حول حقائق ليست بالضرورة ان تكون خافية في السرد الصهيوني من خلال توظيفه لهذا النوع الجديد من الوثائق ، مستعملاً تقنية الكولاج في تركيب المرئي والمسموع في النص السردي ، وقد استعمل اللقاءات التلفزيونية والاذاعية تحديداً في رواية مصابيح اورشليم بغية الكشف عن أساليب وحقائق الخطابات الإسرائيلية (مصابيح اورشليم/ لقاء عاموس عوز/ لقاء عميخاي) فضلاً عن تقنية الكولاج فقد وظف تقنية الميتاقص التاريخي في تركيب هذا النوع من الوثائق في النص السردي لأجل نقض الخطابات الصهيونية حول الاحقية بالاراضي الفلسطينية ، ونقض الادعاءات بحقوق الانسان والديمقراطية(مصابيح اورشليم/ لقاء غروسمان/مشاهدة ايستر/ اللقاء الاذاعي للمطربة يافا ياركوني) في خلال تضمين المرئي والمسموع في النص وتحويله الى مقروء، فتكون لهذه التضمينات القدرة على دعم الرواية الميتاسردية المتخيلة وذلك بعدِّ وثائقيتها [٦٨].

فضلاً عن الفاعلية التناصية التي تقاطعت مع تقنية الكولاج في الدلالة المضادة للرؤى الصهيونية، فكانت اعترافات غروسمان ، واعترافات إيستر ، واعتراف المطربة يافا ياركوني مثلت وجهاً اخر لليهود ، وجهاً تخفيه الخطابات الصهيونية خلف شعارات دينية توراتية تحاول من خلالها السلطات الاسرائيلية اسباغ الشرعية على مقولاتها . وكذلك استعمل الروائي تقنية الميتاقص التاريخي في توظيف (برنامج صور من المعركة / حارس التبغ) في النص فيقوم بتركيب الصورة المتحركة المرئية من خلال وصف حركة الكاميرا التلفزيونية فيحيلها الى صورة مقروءة تحمل اصوات متعددة ؛ صوت الكاتب (الروائي) ، وصوت الراوي، وصوت البطل (الموسيقار) وصوت القارئ الذي يوحد الرؤية للحدث اذ انها رؤية متخيله لحدث متناص من الواقع فشكلت هذه الرؤية اعادة صياغة له .

الخاتمة

حاول البحث توضيح كيفية استعمال الروائي علي بدر للوثيقة والتخيل التاريخي في بناء خطاب مضاد للتاريخ ، كما تم رصد التقنيات السردية الجديدة التي استعملها الروائي في مجمل نصوصه الروائية وابرزها تقنية الميتاقص التاريخي المبني على اساس وجود راوي ضمني فضلاً عن تقنية (الباروديا) وهي المحاكاة الساخرة التي استعملها الروائي بكثافة في بعض النصوص دون الأخرى بحسب الحاجة ، فضلاً عن استعماله لتقنيات أخرى كالكولاج والتقابل والميتاقص وغيرها لبناء نص روائي قادر على تغيير البنية الفكرية والثقافية للقارئ المستدعى أصلاً للإشتراك في كتابة هذا النص ، وجعلها أي هذه البنية ذات حس نقدي بعيد جداً عن الجمود أو التعصب أو الواحدية الفكرية .

Abstract

We wanted through this research to discover of the relationship type between the historical novel by the process of employing the novelist Ali Badir of historical document at novel's texts , we could to precept the interpretation dimensions that he used for employing these documents , also the techniques that he used and the most prominent the technique of meta-history that the novelist through it to modify the historical document to narrative novel text or notifying that document which serve the narration path and the aim in which created a universe able to move the documents and historical events for discovering of the unknown at the document or through it or historical events that forming it general form of general narration , all that by create a novel able to permit opening imagination the most human universes that the history neglect

الهوامش

---

(١) معجم لسان العرب / الامام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن المنظور ، مادة (وثق) : ٣٧١ .
(٢) علم التاريخ نشأته وتطوره / شوقي الجمل : ٥٤ .
(٣) المصدر نفسه : ٩١ .
(٤) النقد التاريخي (المدخل الى الدراسات التاريخية) لانجلوا و سينوبوس : ٥ .
(٥) ينظر : التاريخ ومنهج البحث التاريخي / د. قاسم يزبك : ٩٠- ٩١ .
(٦) النقد التاريخي (المدخل الى الدراسات التاريخية) / لانجلوا وسينويوس : ٤٤ .
(٧) المصدر نفسه : ٥٤ .
(٨) التاريخ ومنهج البحث التاريخي / د. قاسم يزبك : ١٠٠ .
(٩) ينظر : المصدر نفسه : ٦٨ .
(١٠) ينظر : علم التاريخ نشاته وتطوره / شوقي الجمل : ١٤٥ – ١٤٨ .
(١١) ينظر : التاريخ الجديد / جاك لوغوف : ٧٧ .
(١٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٢ .
(١٣) مفهوم التاريخ الالفاظ والمذهب / عبدالله العروي : ٨٣ .
(١٤) التاريخ الجديد / جاك لوغوف : ٢٩ .
(١٥) ينظر : حفريات المعرفة / ميشال فوكو : ٥-٦ .
(١٦) ينظر : نظرات جديدة على الكتابة التاريخية / تحرير بيتر بوركي : ٢٥-٢٦ .
(١٧) حفريات المعرفة / ميشال فوكو : ٨ .
(١٨) المصدر نفسه : ٨ .
(١٩) الذاكرة والتاريخ والنسيان / بول ريكور : ٢٧٧ .
(٢٠) المصدر نفسه : ٢٧٠ .
(٢١) المصدر نفسه : ٢٧٠ .
(٢٢) المصدر نفسه : ٢١٢ .
(٢٣) الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر ، مقال منشور في جريدة الرياض .
(٢٤) معجم المصطلحات الادبية / سعيد علوش : ١٧٨ .
(٢٥) الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر .
(٢٦) عاشق لعار التاريخ / عبدالله القصيمي : ٥١ .
(٢٧) الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د. صالح الزياد : ٦٢ .
(٢٨) رواية الطريق الى تل المطران : ١٠٦ – ١٠٧ .
(٢٩) رواية صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٢٠ .
* اصدقاءه الذين هاجرون كلهم .
(٣٠) رواية صخب ونساء وكاتب مغمور : ٢٢٠ – ٢٢١ .
(٣١) نفسه : ٢٢١ – ٢٢٢ .
(٣٢) نفسه : ٢٧٩ .
(٣٣) الرواية والتاريخ / مجموعة باحثين : ١٣ .
(٣٤) السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي : ٣١ .
(٣٥) الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د.صالح زيّاد : ٥٨ .
(٣٦) ينظر: جماليات ما وراء القص– دراسات في رواية مابعد الحداثة/ مجموعة مؤلفين : ١٠٣
(٣٧) المصدر نفسه : ٩٥ .
(٣٨) بنية السرد العربي – مساءلة الواقع الى سؤال المصير/ محمد معتصم : ٣٣ .

(٣٩) القارئ الضمني – أنماط الإتصال في الرواية من بينيان الى بيكيت/ ولفكانك آيزر : ٦٥ .
(٤٠) رواية بابا سارتر : ٤٨ – ٤٩ .
(٤١) رواية مصابيح اورشليم : ١٨ .
(٤٢) ينظر: الإستشراق – المفاهيم الغربية للشرق / إدوارد سعيد : ٢٧٤.
(٤٣) رواية مصابيح اورشليم : ٢٥٤ – ٢٥٥ .
(٤٤) نفسه : ٣٣٠ – ٣٣١ .
(٤٥) جماليات ما وراء القص : ٥٤ .
(٤٦) المصدر نفسه : ٥٤ .
(٤٧) ينظر: الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي : ٩٥ .
(٤٨) رواية مصابيح اورشليم : ١٨ – ١٩
(٤٩) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل / كمال الرياحي :٨١.
(٥٠) جماليات ما وراء القص : ٥٠
(٥١) رواية مصابيح اورشليم :٢٥٣-٢٥٤.
(٥٢) ينظر : اشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب ، جميل حمداوي : ١٧ .
(٥٣) جماليات ما وراء القص : ١٩ .
(٥٤) رواية الجريمة الفن وقاموس بغداد : ٩٥ – ٩٦ .
(٥٥) مجلة ألف – التخييلي والوثائقي دراسات ثقافية في الادب والتاريخ والفنون / مجلة البلاغة المقارنة : ٩١ .
(٥٦) ينظر: في دروب السرد – دراسات تطبيقية في القصة والرواية / د.ثائر زين الدين : ٩٨ .
(٥٧) ينظر : الراوي والنص القصصي/ د.عبد الرحيم الكردي : ١٢٠ .
(٥٨) رواية الجريمة الفن وقاموس بغداد : ١٨-١٩ .
(٥٩) رواية مصابيح أورشليم : ١٤٦ – ١٤٧ .
(٦٠) نفسه : ١٧٠ .
(٦١) نفسه : ١٧٤ – ١٧٥ .
(٦٢) نفسه : ٢١١ .
(٦٣) هم الحقيقة / ميشيل فوكو : ٤١ .
(٦٤) رواية مصابيح أورشليم : ٢١٣ .
(٦٥) نفسه : ٢١٣ – ٢١٤ .
(٦٦) نفسه : ٣٢٩ – ٣٣٠ .
(٦٧) رواية حارس التبغ : ٢٨٥ .
(٦٨) ينظر: معجم السرديات / مجموعة مؤلفين ، إشراف محمد القاضي : ٣٥٩ .

المصادر

الروايات/

١. **بابا سارتر / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٣) ٢٠٠٩ .**
٢. **الجريمة الفن وقاموس بغداد / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠١٠ .**
٣. **حارس التبغ / علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط١) ٢٠٠٨ .**
٤. **صخب ونساء وكاتب مغمور/ علي بدر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٨ .**
٥. **الطريق الى تل المطران / علي بدر ، رياض الريس للكتب والنشر– بيروت (ط١) ٢٠٠٥ .**
٦. **مصابيح اورشليم / علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت (ط٢) ٢٠٠٩ .**

قائمة المصادر/

٧. **الإستشراق – المفاهيم الغربية للشرق / إدوارد سعيد، تر: د.محمد عناني ، دار رؤية للنشر والتوزيع ط (١) ٢٠٠٦**
٨. **بنية السرد العربي – مساءلة الواقع الى سؤال المصير/ محمد معتصم ، منشورات الأختلاف –الجزائر (ط١) ٢٠١٢**
٩. **التاريخ الجديد / مجموعة مؤلفين ، إشراف : جاك لوغوف ، ترجمة وتقديم : محمد طاهر المنصوري ، المنظمة العربية للترجمة – بيروت (ط١) ٢٠٠٧ .**
١٠. **التاريخ ومنهج البحث التاريخي / د. قاسم يزبك ، دار الفكر اللبناني – بيروت (ط١) ١٩٩٠.**

١١. جماليات ما وراء القص– دراسات في رواية مابعد الحداثة/ مجموعة مؤلفين، تر: أماني ابو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع– دمشق (د.ط) ٢٠١٠
١٢. حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل / كمال الرياحي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع– الاردن (ط١) ٢٠٠٥
١٣. حفريات المعرفة / ميشال فوكو ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / المغرب ، ط (٣) ٢٠٠٥
١٤. الذاكرة والتاريخ والنسيان / بول ريكور، تر: د. جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت (ط١)٢٠٠٩ .
١٥. الراوي والنص القصصي/ د.عبد الرحيم الكردي ، دار النشر للجامعات – القاهرة (ط٢)١٩٩٦
١٦. الرواية العربية بين الواقع والتخييل / رفيف رضا صيداوي ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠٠٨
١٧. الرواية العربية والتنوير – قراءة في نماذج مختارة / د.صالح زيّاد ، دار الفارابي – بيروت (ط١) ٢٠١٢
١٨. الرواية والتاريخ / مجموعة باحثين ، تحرير وتقديم : د.عبدالله ابراهيم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث – قطر (ط١) ٢٠٠٦
١٩. السرد والذاكرة – قراءات في الرواية العراقية / جاسم عاصي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد (ط١) ٢٠١٣
٢٠. عاشق لعار التاريخ / عبدالله القصيمي ، منشورات الجمل – المانيا (ط٢) ٢٠٠٦
٢١. علم التاريخ نشأته وتطوره / شوقي الجمل ، دار المعارف – القاهرة / مصر ، ط (٢) ١٩٨٧
٢٢. في دروب السرد – دراسات تطبيقية في القصة والرواية / د.ثائر زين الدين ، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا (ط١) ٢٠١١
٢٣. القارئ الضمني – أنماط الإتصال في الرواية من بينيان الى بيكيت/ ولفكانك آيزر،تر:هناء خليف غني الدايني ، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد (ط١) ٢٠٠٦
٢٤. مجلة ألف – التخييلي والوثائقي دراسات ثقافية في الادب والتاريخ والفنون / مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثاني والثلاثون ٢٠١٢
٢٥. معجم السرديات / مجموعة مؤلفين ،إشراف محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (ط١) ٢٠١٠
٢٦. معجم لسان العرب / الامام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن المنظور ، دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت ، ج١١ ، ط (٦) ١٩٩٧ .
٢٧. مفهوم التاريخ الالفاظ والمذهب / عبدالله العروي ، المركز الثقافي العربي – المغرب (ط٤) ٢٠٠٥ .
٢٨. نظرات جديدة على الكتابة التاريخية / تحرير بيتر بوركي ، ترجمة وتقديم : قاسم عبدة قاسم ، المركز القومي للترجمة – القاهرة (ط١) ٢٠١٠
٢٩. النقد التاريخي (المدخل الى الدراسات التاريخية) لانجلوا و سينوبوس ، تر: عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات – الكويت ، ط٤ ١٩٨١.
٣٠. هم الحقيقة / ميشيل فوكو ، تر: مصطفى المسناوي ، منشورات الأختلاف – الجزائر (ط١) ٢٠٠٦

الدراسات /

٣١. أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب/ د.جميل حمداوي ، دراسة منشورة في شبكة الآلوكة (د.ت).
٣٢. الرواية والتاريخ هوس المثقف العربي ونظام الموضة / علي بدر ، مقال منشور في جريدة الرياض ، العدد:١٣٥١٣ في ٢٠٠٥/٦/٢٣ .