فرضيات التهكم في السرد العراقي

مدخل إجرائي

م. د. كريم شغيدل مطرود

الجامعة المستنصرية / مركز المستنصرية للدراسات العربية والدولي

قسم دراسات المجتمع المدني وحقوق الإنسان

ملخص البحث

تناول هذا البحث ظاهرة التهكم في فنون السرد العراقي(القصة والرواية)، على أن التهكم ليس مجرد أسلوب ساخر للتنكيل بالآخر أو مجرد صياغات لغوية متناقضة أو كنايات تعبيرية يكون اللفظ فيها مخالفاً للدلالة، بل هو أسلوب وآليات فنية ومضامين ودلالات، وقد وجدنا بأنه ظاهرة تحتل المساحة الأوسع في عموم الخطابات الثقافية، الفكرية والأدبية والفنية، ذلك أن الأساطير والخرافات والحكايات الفلكلورية والقصص والروايات قد بنيت في الغالب على علاقات تهكمية للمزاوجة بين الواقع والخيال، فإن أسلوب التهكم قبل أن يكون أسلوباً بلاغياً يمكن تلمس أنماطه في الشعر أو النصوص القرآنية، هو ظاهرة بنيوية في النصوص الأسطورية والخرافات، وقد حاولنا في هذا البحث استظهار الأسس الفنية لتلك الظاهرة من خلال التطبيق النقدي على أنموذجين من السرد العراق المعاصر، هما: (الأسلاف في مكان ما) مجموعة قصصية لسعد هادي، ورواية(بابا سارتر) لعلي بدر، فضلاً عن الإشارة للعديد من النماذج المبنية على مرتكزات التهكم.

summary
This research phenomenon of sarcasm in the arts of narrative Iraqi (story and the novel) , that cynicism is not just a style of satirical harassed the other or just formulations linguistic contradictory or metaphor expressionistic be a word which is contrary to the indication , it is a method and mechanisms and technical implications and connotations , and we have found that the phenomenon occupies Area broader pan speeches cultural , intellectual , literary and artistic , so that myths and legends and folk tales , stories and novels have been built mostly on relationships sarcastic for pairing between reality and fantasy , the style of sarcasm before the approach rhetorical can touch patterns in poetry or scripture , is a phenomenon structural texts legendary myths, we have tried in this research memorize the technical basis for this phenomenon through the application of cash on Onmozgen of narrative contemporary Iraq , namely: (ancestors somewhere) collection of short stories by Saad Hadi , and a novel (BBA Sartre) Ali Badr , as well as reference for many of the models built on the foundations of sarcasm.

مقدمة

بصرف النظر عن المعنى القاموسي للتهكم، ثمة اشتغالات تهكمية تكاد تكون عامة في مختلف أنواع السرد، بدءاً من السرديات الخرافية والأسطورية وانتهاءً بسرديات الإعلانات التجارية، وبغية تعميق هذا المفهوم، حاولنا في هذا البحث أن نتوسع به لزيادة الفائدة، وقد وجدنا أن التهكم ليس مجرد سخرية أو مواقف متناقضة أو مفارقات لفظية، بل هو واحد من منابع السرد الرئيسة التي تستند إليها الحكايات والمضامين والرؤى، ولمفهوم التهكم أهمية خاصة لشيوعه أسلوباً ومضموناً في مختلف أصناف الفنون السردية، فضلاً عن شيوعه على مساحة واسعة من الشعر الحديث الذي يعتمد المفارقة اليومية أو الانزياحات اللغوية والدلالية، وقد حاولنا تأطير المفهوم استناداً إلى فكرة الروائي التشيكي الشهير ميلان كونديراً، وذهبنا بالموضوع إلى التطبيق الإجرائي من خلال أنموذجين الأول قصصي والثاني روائي، بدلاً عن الاستغراق في التنظير الذي يبقي المفهوم غامضاً أو مجرد مصطلح مقترح تتضاءل مساحته عند حدود المعنى القاموسي المباشر.

يتألف البحث من ثلاثة مباحث هي:

١-المبحث الأول: مفهوم التهكم. تناولنا فيه المعنى القاموسي، وبعض المعاني المتداولة للتهكم، ثم سعينا للإحاطة به اصطلاحياً بالإشارة إلى بعض ا لأمثلة أو النماذج السردية.

٢-المبحث الثاني: الأسلاف في مكان ما/ جذرية التهكم. وهو إجراء تطبيقي لفحص ممكنات التهكم في المجموعة القصصية(الأسلاف في مكان ما) للقاص سعد هادي.

٣-المبحث الثالث: بابا سارتر/ أدلجة التهكم. وهو أيضاً إجراء تطبيقي لتوظيف التهكم للتستر على المحظورات الثقافية والأيدلوجية في رواية(بابا سارتر) للروائي علي بدر.

وقد أردفنا بحثنا بخاتمة بينا فيها خلاصة نتائجنا موصين بالاهتمام بهذا المفهوم من لدن النقاد والدارسين، لا في مجال الفنون السردية فحسب وإنما في الشعر أيضاً وفي عموم الخطابات الثقافية، بما في ذلك الخطابات السياسية والفنون الدرامية، ثم أوردنا ثبتاً بهوامش البحث ومصادره.

والله ولي التوفيق

الباحث

المبحث الأول: مفهوم التهكم

ورد في المعجم الوسيط أن" تهكَّمَ / تهكَّمَ بـــ / تهكَّمَ على يتهكَّم ، تهكُّمًا ، فهو مُتهكِّم، والمفعول مُتهكَّم، تهكَّم فلانٌ فلانًا / تهكَّم فلانٌ بفلان / تهكَّم فلانٌ على فلان: استهزأ به واستخفّ. تهكَّم على غيره: اشتدّ غضبه وحمقه. تهكَّم فلانٌ على الأمر الفائت : تندّم"(١). كما جاءت اللفظة بمعانٍ أخرى في بعض المعاجم منها: شدة المطر، والترنم والغناء والتكبر وغير ذلك، وأسلوب التَّهكُّم في البلاغة: "لون من ألوان البديع يُعبَّر فيه بعبارة يُقصد منها ضدّ معناها للتهكُّم، كأن يُؤتى فيه بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء

{ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ } "[٢]. والدارج فيه هو مفهوم السخرية أو الاستهزاء، وقد يشير إلى بعض المفارقات اللفظية أو المواقف المتناقضة، وقد وجدنا أن نتوسع بمعاني التهكم، بما تقتضيه تشخيصاتنا الإجرائية، بغية ترسيخه مصطلحاً نقدياً يفتح لنا آفاقاً واسعة لدراسة الظواهر الأدبية أو الثقافية عموماً.

إنَّ الواقعية السحرية نوع من أنواع التهكم الجاد الذي يسعى لتوفير عناصر تهكمية مبطنة لتكريس صدقية مفترضة للحدث، الأمر الذي يوفر عوامل فنية لإقناع المتلقي أو تماهيه مع النص السردي، عملية تشبه تماماً تصديق الطفل واستسلامه لمخيال الرسوم المتحركة، ويحتاج السرد التاريخي إلى توظيف تهكمي يسوّغ النسيج السردي، وكذلك السرد الأسطوري هو نوع من أنواع التهكم المبطن، فسرقة الأفعى لعشبة الخلود من جلجامش الذي عبر نهر الموت ليصل إلى أوتونابشتم، هو تهكم يضع البطل موضع المغفل، ويمنح الأفعى صفات التفكير والتخطيط والظفر، وبالنتيجة تعطي هذه المسرودة من خلال المبنى التهكمي إشارة معرفية إلى لا جدوى البحث عن الخلود وواقعية الموت وحقيقته، وكذلك عودة ديموزي بهيئة طائر السنونو، أليس ذلك تهكماً يشير إلى استحالة عودة الإنسان بعد مماته؟

فالتهكم إذاً طاقة سردية تمزج بين حدث واقعي وآخر خيالي، لتصنع حدثاً ثالثاً مفترضاً، لا يراد تصديقه كخبر برهاني، بل تعميق ما هو واقعي بصدقية متخيلة، فالمتلقي صدّق وآمن بما حدث لشخصيات ماركيز في (مئة عام من العزلة) أو(الحب في زمن الكوليرا)، أو لشخصيات ستورياس في (رامة الشحاذ- الهاخاديتو-) ويصدق ما يحدث لشخصيات (خريف البلدة) أو (في ظلال المشكينو) لأحمد خلف أو (سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي أو (بابا سارتر) لعلي بدر أو (امرأة القارورة) لسليم مطر، لكنه من المستحيل أن يصدق تلك الأحداث إذا ما وردت على لسان بطل واقعي من دم ولحم، لماذا؟ لأن عنصر التهكم المتفق عليه ضمناً بين المتلقي والنص السردي الأدبي لا وجود له، لذلك يصبح التهكم أحياناً واسطة لتسويغ العملية السردية، فأحداث(خضر قد والعصر الزيتوني) لنصيف فلك أحداث واقعية، ولو أنها سردت بواقعيتها لفقدت قيمتها الجمالية والمعرفية، لكن

مسارها التهكمي جعلها مستساغة ومثيرة، ويمكن وصفها بالواقعية المعمقة التي تملك مساحة تهكمية تبرر تصديق المتلقي ودهشته، وهكذا نجد أن التهكم مجموعة فرضيات سردية، تبدأ من الشفاهي الذي تتداوله العامة، ولا أقصد هنا قصص الجدات، وإنما قصص العبر والحكمة المبنية على أحداث واقعية أو مفترضة مبطنة بالتهكم، كقصص البهلول وجحا وحكايات حمد آل حمود وعلي الصويح المتداولة في المجتمعات العشائرية، وتنتهي بالإعلان التجاري ورسوم الأطفال، مروراً بالأساطير والنصوص الأدبية شعراً ونثراً.

يقول (ميلان كونديرا)" وحدها القراءة المتأنية المكررة مرتين أو العديد من المرات يمكن أن تستخرج كل العلاقات التهكمية داخل الرواية التي من دونها تظل الرواية غير مفهومة" (٣)، فإن لم يكن ثمة لبس دلالي في مصطلح (التهكم) يمكن حمل القول على ظاهره والإقرار بأن كل رواية لا بد أن تنطوي على علاقات تهكمية ينبغي أن يدركها القارئ، وقد تكون هذه العلاقات من مؤشرات الصنعة الروائية التي تحكمها مخططات ثقافية (ذهنية وغريزية ومعرفية) فالتهكم على ما يبدو ينشأ ضمناً على هامش وجود الكاتب بوصفه كياناً منفصلاً داخل عالم متخيل خارج/ داخل الوجود وزمكانية السرد، ونرى – على سبيل المثال– أن (علي بدر) في روايته الأولى (بابا سارتر) لم يكن كاتباً تهكمياً بمعنى قادراً على خلق العلاقات الروائية فحسب، إنما كان يصنع ويفلسف أيديولوجيا التهكم داخل نسيج الرواية، لغة وشخصيات، وهنا نتساءل مع كونديرا: كيف يمكن للتهكم الذي هو فن محتشم وكتوم بالأساس أن يعلن عن نفسه؟(٤).

للتهكم مستويات: منه ما يكون في الحوارات التي تأخذ طابعاً تهكمياً لا يؤشر لطاقة التهكم التي نحن بصددها، وهذا موجود على سبيل المثال في(النخلة والجيران) وهي رواية واقعية بامتياز، وأقرب إلى الفوتوغرافية، وأعتقد أن التهكمية كانت العنصر الفعال لانتقال السردية العراقية من الواقعية الريفية والمدينية إلى التيارات الأخرى، فهي ظاهرة أسلوبية كرست خصائص مغايرة، هي مزيج من الواقعية السحرية والمخيال التاريخي وأسطرة الواقع، وللتهكمية عيوبها، فقد تحولت

عند البعض إلى ألعاب لغوية واستغراقات وصفية يتعثر عندها مسار السرد ويفقد صدقيته الفنية، فالتهكم ليس تضميناً عابراً أو مقحماً على دائرة السرد، كما يعتقد بعض الكتاب، إنما هو مجموعة آليات وعناصر سردية ورؤية كلية لصياغة الأحداث وبناء الشخصيات، وهو لا يعني التناقض المصنوع بقصد تمييز الحدث، أو السخرية أو الكوميديا السوداء، بل هو أحياناً فلسفة الروائي في تشريح الواقع، لذلك هو – في تقديري– أعمق توصيفات البناء السردي الحديث، وأهم علامات السردية العراقية في السنوات الأخيرة.

أحياناً يتماهى التهكم بلغة (شعرية) منفلتة، ويتستر وراء استعارات حادة في الاشتغال اللغوي الذي يغادر لغة السرد لتعميق التهكم نفسه، كما في تجربة وفاء عبد الرزاق، لا سيما في مجموعتيها القصصيتين (نقط) و(امرأة بزي جسد) نلاحظ كيف أن قصدية التهكم تستلمنا منذ العتبة الأولى من خلال المبنى اللغوي للعنوان المفرد(نقط) أو المركب (امرأة بزي جسد) وهذه المفارقة اللغوية بقصد التهكم هي الأنموذج الأسلوبي الذي سيتفجر داخل البناء السردي وينتقل من اللغة إلى الحدث والبيئة الزمكانية وتركيبة الشخصيات، حتى يصل ذروة حدته بفرضية تهكمية كاملة في قصة (مقلوب سائق) التي يصل فيها التهكم إلى منطقة خطرة من إسقاط الواقع على بيئة متحولة في أشكالها ووظائفها، فالسيارة هي التي تصعد السائق وتعمل وتتنقل وتحب وتخون وتصنع الأحداث، في حين يتحول الكائن البشري إلى مجرد واسطة نقل مستلبة، بمعنى آخر هناك عملية مسخ لتحول الإنسان إلى آلة وليس كائناً حيوانياً آخر كما في (مسخ) كافكا، بينما يأخذ التهكم منحى آخر في القصة التي اكتسبت مركزيتها من اختيارها عنواناً للمجموعة، حيث المرأة التي تختار العيش في عش ثدييها بعد أن تنزع جسدها عضواً بعد آخر، الرأس، اليدين، القدمين، الأحشاء، القلب، على أمل التحرر من تبعات تلك الأجزاء التي حرمتها الراحة والأمان والحرية.

إن بنية التهكم تهيمن على السردية العراقية بفرضيات مختلفة، وثمة أسلوبية تفرز خصائص للتوظيف والتقنيات التهكمية، سواء بخلق البيئة أم بصياغة الأحداث،

أو بناء الزمن الروائي، أو الشخصيات، أو بتسريب وجهة نظر نقدية حادة بإزاء الواقع، بمعنى آخر هناك مساحة من التوظيف الجمالي والدلالي تشمل مختلف عناصر السرد وتقنياته.

إن التهكم ظاهرة ثقافية أكثر من كونها ظاهرة أدبية، فقصيدة النثر يغلب عليها طابع التهكم، كذلك المسرح الحديث ونوعاً ما السينما، ولا أقول الدراما التلفزيونية، لأننا لا نقصد تلك الكوميديات الشعبية، بل إن بعض صنوف الإعلام راحت تنتج أنماطاً تهكمية مختلفة، أما الإعلان التجاري فبات عبارة عن صياغة تهكمية خالصة، وهذا هو الأسلوب الوحيد الذي يبعده عن الخطاب الوعظي الذي يعطي في الغالب نتائج عكسية، فمن الأساطير إلى الإعلان التجاري، مروراً بشتى أنماط الأدب والفن، الراقي والشعبي على حد سواء، هناك نزعة تهكمية تتعمق لتشريح الواقع الذي أصبح بفعل الأحداث والمتغيرات أكثر غرائبية من أطروحات الأدب والفن، ولا سبيل لنقله كما هو، بل لا بد من واسطة خطابية لتبرير غرائبية الواقع، والغرائبية المفترضة للنص الجمالي تتم عبر التهكم، الذي يعد أسلوباً وسطياً بين الجدية المعرفية للنص من جهة، والسخرية أو الكوميديا التي تهدم نظام الجدية من جهة أخرى، والتهكم الذي هو طاقة تعبيرية لمزيج من الأسطوري والواقعي والمتخيل لا يبتعد كثيراً عن نتاجات ما بعد الحداثة التي تسعى للاحتفاء بالهامشي والدوني والشعبي والأسطوري واللامعقول والعبثي للتخلص من قيود العقلانية التي فرضتها الحداثة.

المبحث الثاني: الأسلاف في مكان ما/ جذرية التهكم

(الأسلاف في مكان ما) لسعد هادي، مجموعة مكونة من سبع قصص، صدرت في العام ٢٠٠٤ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، وهي قصص حديثة التأليف نسبياً، إذ كتبت ما بين (١٩٩٤-٢٠٠١) ولغرض الإحاطة بميزاتها الفنية والرؤيوية، نحاول هنا قراءة أنساقها السردية ومفارقاتها البنائية على النحو الآتي:

يستعير الكاتب مفتتحاً لمجموعته مأخوذاً من الصولي في كتابه (أشعار أولاد الخلفاء) يمكن عدّه موجهاً قرائياً لتمرير رؤية الكاتب وعلاقة قصصه بالحكي في مستواه التداولي، ومن ثم التنويه بتوظيف المحكي توظيفاً فنياً، لا يعتد فيه بالتسلسل المنطقي، بل طريقة التقطيع والمونتاج للإمساك بالمفارقة السردية واستخلاص غرائبيتها، فأبو العبر الذي يروي حكايته الصولي، كان يبكِّر ليجلس على الجسر ومعه دواة ودرج، ليدون ما تتفوّه به المارة، ثم يقطع الدرج عرضاً ويلصقه عكسياً، أي يمنتجه بصورة اعتباطية لينتج عن ذلك كلام غريب (ليس في الدنيا أحمق منه).

ماذا يعني هذا؟ هل أن سعد هادي يستضيء بطريقة أبي العبر في صناعة نصّه القصصي؟ والجواب الموضوعي الأكيد ينطوي على ازدواجية السلب والإيجاب في آن، سلباً من الوجهة التقنية (الحرفية) التي كان يقوم بها أبو العبر بحسب رواية الصولي، وإيجابا من الوجهة الرؤيوية إذا ما استحضرنا من خلال حكاية أبي العبر مفهوم العلاقة التهكمية بين الواقع والسرد، كما يراها ميلان كونديرا، وكما تجسدها قصص سعد هادي بوضوح وقصدية، وذلك من خلال توظيف المتخيل الواقعي، إذ تنطلق القصص من تفجير طاقة المألوف في منطقة حذرة، تجعل الاشتغال الغرائبي منسجماً مع الواقعي، كما في قصة (يوتوبيا الموت)، وإذا ما جنح بمتخيله كما في قصة (جنة الدموع) فذلك لا يخرج عن فرضية (التهكم) التي تجعل من المتخيل مفارقة جذرية للواقع، وقد يعلو صوت المحكي ويهيمن

لتنشيط المجال المباشر للتهكم كما في قصة (كوكتيل)، التي تقترب فكرة (الكاسيت) فيها من فكرة (الدرج)، عند أبي العبر في حكاية الصولي، التي اختارها الكاتب موجهاً أو عتبة لدخول عالمه القصصي.

لسنا مضطرين للخوض في المعنى القاموسي أو الاصطلاحي الصارم للفظة (التهكم) ذلك أنها في مستواها التداولي تعني وجهاً من أوجه المفارقة، فقد نقول: (أسود) ونقصد (أبيض) تهكما، وقد نقول: (فلان) في عمر الشباب وهو في الحقيقة شيخ هرم (وقد نقول تهكماً) أيضاً: (النملة تسحق الفيل) ففي اللغة الشفاهية تزدهر ظاهرة التهكم، كما أن (التهكم) يتعدى كونه ظاهرة سردية إلى أن يكون آلية من آليات السرد، فإذا ما حاولنا التوسع بالمفهوم، نجد أن (التهكم) أوسع من المفارقة الساخرة أو الكوميديا السوداء، إذ إن عملية السرد بصورة مجردة هي نوع من أنواع (التهكم)، لأن المؤلف وهو يمنتج عدداً من الحكايات والحوادث الواقعية والمتخيلة– ليجعل من المتناقضات تاريخاً مفترضاً وحكاية هي أكبر من واقع وأقل من خيال – إنما يمارس نوعاً من التهكم، ومن جانب آخر يمكن أن نعد صناعة راوٍ وشخصيات متناقضة يتماهون بدرجات متفاوتة مع شخصية المؤلف (الذات الكاتبة) تهكماً جذرياً لا يخلو منه أي نص سردي، والواقع أنني وجدت في هذا المصطلح مساحة يمكن تكييفها لدراسة بعض النصوص، أما الأمر المباشر الذي دفعني إلى ذلك فهو تأكيدات (ميلان كونديرا) على ما يسميه (العلاقات التهكمية) التي يكشف عنها (محتوى النص الروائي) وسأجيز لنفسي هنا أن أوظف مفهوم (التهكم) للكشف عن العلاقات التي أفرزتها قصص سعد هادي.

فباستثناء السرد الموضوعي (التاريخي والوثائقي) نجد أن فن (التهكم) بوصفه مفارقة بنائية مفتوحة يمثل أساس السرد، سواء كان هذا على مستوى المحكي بمختلف أشكاله، أم على مستوى البناء القصدي في الأجناس الأدبية، فالسارد عادةً يبني مواقف عرضية مع الواقع ليسوغ من خلالها متخيله السردي، ولكي يبدو هذا الأخير مقنعاً بموقفه من الواقع يبرز الدور الفاعل للعلاقات التهكمية بين السارد والواقع من جهة وبينه وبين شخوص السرد من جهة أخرى، فإذا ما تتبعنا قصص

المجموعة سنجد أن شخوصها غاية في المألوفية، لكنها سرعان ما تتمرد على مألوفيتها لتنشأ بينها وبين الواقع يوميات مغايرة تشاكس سكونيته وانسيابيته، فتحيل سردية الواقع، أو بالأحرى يومياته البسيطة إلى يوميات مركبة يتم تحويل الواقع من خلالها إلى أفكار أو خلاصات تاريخية ونفسية، فشخوص (أقنعة التراب) مثلاً ينتمون إلى قاع المدينة أو مشهدها الخلفي، فهم جغرافياً يتحركون على مكان ذي هوية معلومة (أزقة جديد باشا في شارع الرشيد وتفرعاتها المتشبعة إلى أماكن عدة أبرزها سوق الهرج) وأولئك الشخوص نكاد نتذكر ملامحهم أو نتوقع وجودهم حقيقة في ذلك المكان، إذ وضع السارد مخططاً يجعل منهم واقعاً يومياً للبطل، فكلما كاد ذلك البطل ينغمس بواقعية أزمته أرتفع به القص إلى واقع كابوسي غير مألوف يترجم صراعه النفسي إلى رؤى تجسدها شخوص وأحداث وأشياء، فكانت (الأحذية) الرؤية الكابوسية للناس في نظر البطل لتعكس الصورة القطيعية البشعة للحرب، وكانت (المرأة المسترجلة) كناية عن التمرد والخلل الإنساني، كما كانت (الأم) صورة لضياع المثل، ونماذج أخرى يمر عليها البطل بصورة كأنها تقويم ثابت لحياته، ومن بين هذه الرؤى ينسج القص رؤية موازية بين دائرة البطل (الصبي- الأم- زوج الأم) والممثل المهووس بأداء دور هملت، والمعروف أن دائرة البطل الشكسبيري (هملت) هي (هملت- الأم- زوج الأم/ العم) وكانت تفاصيل المكان كنايات تهكمية عن واقع مرير لشخوص يحملون صراعهم الوجودي من القاع إلى القاع، من دون أي أمل في الخروج من الاختناقات النفسية والاجتماعية والبيئية، بسبب الحرب ومخلفاتها وتداعياتها في البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للمجتمع، الأمر الذي اكتفت القصة بالتلميح له من خلال بعض التفاصيل الصغيرة، والإشارات السريعة متجنبة الدخول في التفاصيل المباشرة. ونجد أن (عزلة من ورق) (التي اختير لها عنوان ثانوي هو حكاية بلا مغزى من ثلاثة مقاطع) لم تكن قصة أو حكاية بالمعنى التقليدي، إنما هي نصوص تجريبية تعتمد التقطيع الحكائي بالتنوع على مدلول واحد، أو لنقل وجهة نظر مقدمة بثلاث مراحل، أو رؤية مشهد من ثلاث نوافذ، فالصلة الدلالية لم تكن منقطعة بين المقاطع الثلاثة على الرغم من

التنوع الواضح في عناصر القص، وكانت المتون الحكائية في المقاطع تكاد تتلمس التقنيات السردية ذاتها وقد بنيت الحكايات الثلاث على المفارقة التهكمية، مع الاختلاف الواضح في تركيبة الشخوص والأحداث والبيئة السردية في كل حكاية، على أن فكرة المدلول الواحد لا تتقاطع مع وجود ثلاث رؤى سردية لها اشتغالاتها الضمنية.

وفي قصة (يوتوبيا الموت) يستحضر (السارد– المؤلف) مشهداً مألوفاً من حياته في مقهى (البرلمان) محوّلاً الشخصيات الأدبية التي كانت ترتادها إلى شخصيات قصصية انطلاقاً من قراءته التهكمية بدءاً من اليوميات البسيطة للمكان وانتهاءً بالتهكم الوجودي من فكرة الموت، فالشخصيات الأساسية هم في الغالب أدباء يغلب على عملهم طابع السرد مثل (المرحوم موسى كريدي، وغالب المطلبي، والمرحوم إسماعيل عيسى بكر، والمرحوم فؤاد التكرلي، والمرحوم محمد شمسي، والمؤلف السارد سعد هادي، علاوة على المرحوم المصور جاسم الزبيدي) يلاحظ أن غالبية الشخصيات قد داهمها الموت بصورة مبكرة خلفت تداعيات تعكس الصورة المأساوية لحياة المثقف العراقي في ظل الحرب، أما (سعد الدين) فهو ليس أديباً، إنما هو شخص عابر كان يبدو عليه أنه مصاب بلوثة عقلية أو بعصاب نفسي، وقد ألف مجالسة ثلة من الأدباء الذين استلطفوا مفارقاته وصاغوا منها مواقف تهكمية ما تزال متداولة في الوسط الثقافي، وقد شكل اختفاؤه المفاجئ والغريب قيمة درامية مضافة لشخصيته وذلك لمجهولية مصيره، الفكرة بذاتها تنطوي على نزعة تهكمية، إذ انطلقت القصة من حكاية طريفة هي التقاط صورة فلسفية لعدد من الأدباء ينفذها المصور المعروف جاسم الزبيدي في مقهى البرلمان بطلب من الروائي فؤاد التكرلي المقيم في تونس، وتبنى القصة على نبأ وفاة موسى كريدي، الذي كان أشبه بالإشاعة منه إلى الحقيقة في حينه، فالعلاقة بالموت مبنية على حس تهكمي وكذلك العلاقة بالمكان الذي لم يعد موجوداً وبسعد الدين الذي يخاله القارئ شخصية وهمية، وأيضاً العلاقة ما بين الشخصيات من جهة وما بينها وبين السارد/ المؤلف من جهة ثانية، وإذ لا يمكن فهم علاقة الشخصيات بالواقع إلا من خلال الإطار التهكمي الذي

صيغت به القصة بقصدية واعية، فإذا كانت الواقعية السحرية هي الإطار الأكثر شيوعاً في أدب أمريكا اللاتينية فإن الواقعية التهكمية- إن صح التعبير- تسبغ على السرد العراقي المعاصر صورة مميزة.

قد سبقت الإشارة إلى توظيف بنية التهكم في قصة (كوكتيل) وذلك من خلال شريط التسجيل (الكاسيت) الذي تخزن فيه المرأة المحبطة جانباً من حياتها اليومية بصورة اعتباطية تجمع بين توجيه رسالة إلى من يعثر على الكاسيت لتسمعه صوتها وتنقل له بعض إحباطها ويأسها من حياة زوجية مضطربة، هذا إلى جانب تفوهاتها التلقائية وردود أفعالها تجاه تصرفات أطفالها ورغبتها بالغناء، وفي الآخر تفشل في إيصال صوتها لأي شخص عدا زوجها الذي عثر على شريط التسجيل مصادفة، وهذه القصة مع ما انطوت عليه من شفافية وبساطة وكوميديا سوداء، أي إنها حققت فرضية التهكم؛ لم ترق لمستوى البناء الفني الذي جاءت به قصص المجموعة، ذلك أن النسيج السردي بقي أسير المفارقة المباشرة والحدث الأحادي ولم يتفجر فيه المخيال القصصي الذي درجت عليه القصص الأخرى، وعلى العكس من هذا نجد أن القصة الأخيرة (ظلال أخيرة) التي جاءت أقصر القصص حجماً قد تفعّل في نسيجها المكثف خيال بني على معادلة تبادلية بين الوهم والوهم (الحارس- الفزاعة) (المرأة- الرجل) ثم (الرجل الآلي- الرجل الحقيقي) وبعلاقة التماهي بين أنسنة الفزاعة واختلاط الجسد مع مكونات الطبيعة، فحققت القصة انزياحات دلالية حادة تصدم توقعات المتلقي، وبلغة وصفية مسترسلة حققت هذه القصة قدراً من الطاقة الشاعرية وذلك في إطار فرضية التهكم ذاتها.

القصتان اللتان بقيتا من المجموعة هما (جنة الدموع) و (الأسلاف في مكان ما) وتقديري أنهما خلاصة ما سعى إليه سعد هادي في خلق عوالم قصصية خارجة عن المألوف وتحفر في مناطق حادة التضاريس. تعتمد (جنة الدموع) أسلوباً سردياً متنامياً، أي يتصاعد درامياً بأحداث متعاقبة بصورة حلقات تتوالد عن بعضها، ومكانياً تجري الأحداث في أربعة أماكن (الدائرة، البريد، الغرفة، المقهى) يضاف إليها مكان وهمي هو مكان حفلة العرس، والأماكن الفرعية المرتبطة به والسارد

فيها هو البطل، وبالمقارنة بقصة (الأسلاف في مكان ما) نجد أنها تخلو من الدرامية أو الحدث المتنامي والأحداث تجري في مكان واحد هو مقهى (الآمال الضائعة) وهو تطابق دلالي يحيل إلى المنضدة التي يسميها بطل القصة الأولى (جنة الدموع)، في القصة الأولى يمارس الوصف وظيفة ثانوية تتراجع لصالح الدرامية، بينما تعد القصة الثانية وصفية خالصة لرسم صورة سردية يتعين عليها الانتماء فنياً لجنس القصة القصيرة.

إن فرضية التهكم التي بنينا قراءتنا عليها، كانت أقل زخماً في التفاصيل الوصفية لقصة (الأسلاف في مكان ما) لكن إذا ما نظرنا إلى البناء الكلي سنكتشف عمق الاشتغال على تلك الفرضية التي اقترنت لدى القاص بموجهات قصدية مختلفة، ذلك أن مقهى الآمال الضائعة عبارة عن فرضية مكانية لفكرة العدم، إذ بنيت القصة على وصف تفصيلي لرعاة رحل يرتادون هذه المقهى، وهناك دائماً رواد يتكررون على طاولات المقهى كالعجائز والعوائل والشبان، وقد رسمت القصة أجواء يمتزج فيها الحس الريفي والمديني والرعوي والصحراوي والجبلي بخلطة بيئية لا تخلو من الغرائبية وببنية ارتحالية تكرس مفهوم الزوال- العدم، وتصبح المقهى مفترقاً للآمال الضائعة بحسب دلالتها المباشرة، إذ يأتي روادها من المجهول ويعودون إلى مجهول "يراقب رواد المقهى أطياف الرعاة وهي تختفي في ممر ضيق، في ظلال عجائز الأشجار التي تنحني للرائحين وللغادين يتبعها غبار أطيافهم وكلامهم وشبابهم ويظل يتردد خلفهم ذلك الضرب على صنوج عملاقة حتى يتلاشى.."[٥]... والزوال الذي يطالهم، يطال المقهى في مخيلاتهم، ثم يعمد الكاتب إلى إطلاق سؤال تغريبي يفاجئ المتلقي لختام القصة وتمظهر فرضية التهكم، إذ شكل السؤال مفارقة على مستوى الخطاب القصصي وانزياحاً حاداً عن السياق الوصفي الذي شكل النسيج "أنهم هناك في مكان ما، مكان يبدو قصياً وموحشاً وغامضاً، مكان لا تدركه الأعين ولا تبلغه البصائر، ولكن هل هناك رعاة حقاً؟."[٦].

أما (جنة الدموع) فهي قصة تهكمية، يفتح فيها الكاتب مديات التهكم، بل يتعداها إلى مرحلة متقدمة من الكوميدية السوداء لتمظهرات مدلول الضياع العاطفي وما

يكابده البطل من كبت شعوري ولا شعوري إلى جانب الكبت العاطفي والجسدي، إذ يبدأ البناء التهكمي منذ تأسيس القصة على مصادفة مألوفة هي عثور البطل على سلسلة مفاتيح ثم المصادفة غير المألوفة وهي وقوع نظر زميلته على مفتاح صغير الأمر الذي يكشف للبطل أن المفتاح هو لصندوق بريد، وهذه المسرودة- إن صح التعبير- جاءت ضمنية ومنفصلة بنائياً عن سياق القصة الذي يبدأ من وجود البطل يائساً أمام صندوقه البريدي وبمرور الأيام يجد نفسه مزجوجاً به في عالم غرائبي من الأوهام والوعود والآمال والكوابيس والمحركات الحسية التي يسر بها إلى نفسه من خلال سطور الرسائل التي تأتيه على الغالب من فتيات يعانين ذات الضياع العاطفي، ويعمد الكاتب إلى التماهي بين الواقع والحلم والكابوس وذلك من خلال حفلة العرس التي يقيمها أعضاء نوادي التعارف والمراسلة ومن ثم تعرفه على (زهرة مطرود) الفتاة العمياء وتجري في خضم ذلك العرس الغرائبي أحداث غير مألوفة، مموهة بين الواقع والغيبوبة التي يشير إليها البطل، ثم على العكس من ذلك ما يحدث من تمويه بين الواقع والوهم في مكتب البريد حيث يرى (زهرة مطرود) التي تتشظى إلى أسطر وكلمات وحروف ويجد نفسه متشظياً وراءها، في إشارة إلى أن الواقع الذي رسمته مخيلة البطل/ السارد عبارة عن هوس بالمراسلة جعله يؤنسن الرسائل ويشتق عوالمه التعويضية منها "وحين لم استمع إلى جواب على ندائي تشظيت أنا الآخر ورأيتني أتحول إلى أسئلة وصرخات وعواءات وأنات وآهات تتردد في الفضاء الضيق حاملة معها غبار سنوات طويلة من الحزن والانكسار الذي تثيره الريح للحظات وجيزة ثم يعود ليتراكم ببطء فوق كل شيء دون أن يصغي إلى إيقاعه الرتيب أحد"(٧).

وبهذه الخاتمة التي تختلف في سياقها عن خاتمة (الأسلاف في مكان ما) يحقق الكاتب البنية الدورانية ذاتها ويمارس مع المتلقي ما يمكن تسميته (الإيهام السردي) أو لعبة القص التي تؤسس سرديتها على دوائر مرصوفة إلى نفسها بنائياً بحيث لا تفضي إلى نهايات تراجيدية أو ميلودرامية تقليدية الأمر الذي شكل ملمحاً مميزاً من ملامح البناء السردي لمجموعة (الأسلاف في مكان ما).

المبحث الثالث: بابا سارتر/ أدلجة التهكم

تحتاج رواية (بابا سارتر) كغيرها من الروايات المهمة إلى أكثر من مدخل لاستمكان عالمها وتحليل علاقاتها السردية وتقنياتها، فمن الناحية البنائية يصطدم القارئ بعلاقات قابلة للتأويل داخل منظومة سردية تبدو مرتجلة، لا يحكمها عرف أو تقليد، لكنها علاقات طبيعية تبررها العملية السردية، على وفق منظور استراتيجي، يقود سير الحبكة ويستظهر علاقات العناصر السردية، وقد اختير للرواية أسلوب (السيرة داخل السيرة) أو الرواية داخل الرواية، وبقدر ما نود الإحالة إلى متن الرواية، نجد من غير المجدي الدخول في تفاصيلها، أو إيجاز حكايتها ذلك " أن جميع العارفين متفقون على أن تلخيص حبكة أي قصة أحط أنواع النقد" كما يقول نورثروب فراي(٨)، والحيرة التي يمكن أن تسببها الرواية للقارئ هي: كيفية التوفيق بين أحداث خيالية محض، وبين مرجعيات تاريخية تعود لحقبة معاصرة، ينقسم المتن الخيالي على مستويين: الأول يراد منه أن يكون حقيقياً- ما يحدث خارج السيرة المزمع كتابتها. الثاني: أريد له أن يكون مزيفاً – ما يدون في سيرة الفيلسوف- إذ يصعب تقييم المستويين حقيقة وزيفاً إلا من خلال اعتبار واحد هو: احتساب المنظور الفكري للرواية، على أنه وجهة نظر متداخلة(تاريخية- ذاتية) مترجمة إلى شخوص وأحداث في إطار سردي متخيل، وتنقسم المرجعيات على مستويين أيضاً، الأول: أيديولوجي/ سيروي يشكل جزءاً من ذاكرة ثقافية (سارتر، تروتسكي، فوكو، سهيل إدريس، عايدة مطرجي، جمال الدين الأفغاني، وعلى هامشها أسماء مموهة)، الثاني: مكاني/ واقعي يشكل جزءاً من ذاكرة مدينة بغداد (بارك السعدون، القشلة، الصدرية، الوزيرية، مقبرة الإنجليز، شارع غازي- الكفاح حالياً- شارع النهر، مكتبة مكنزي، المقهى البرازيلية... إلخ..).

تعد الرواية نسيجاً تهكمياً على مستوى علاقاتها ورسم شخوصها ومجريات أحداثها لإنتاج سيرة مزيفة داخل سيرة مزيفة أيضاً، الأولى تمثل وجهة نظر الكاتب بواقع ثقافي ذي مرجعيات محددة، والثانية تمثل النتائج التاريخية لذلك الواقع، فضلاً

عن كونها وسيلة الكاتب لاستظهار المتخيل السردي، وبهذا لا ينفصل التفسير التاريخي عن السرد اليومي كما يرى (بول ريكور) "إذ يختلف مع السرديين الذين لا يمثل التاريخ عندهم إلا توسعاً للسرد أو مجرد سرد محوَّل"[٩] على أن وجهة النظر هي بالضرورة، تحصيل معرفي يشكل التاريخ الثقافي منه جزءاً من لا وعي الكاتب، إن لم تكن تنضيباً أيديولوجياً لوعيه الثقافي والتاريخي.

منذ رواية أميل حبيبي (الوقائع الغريبة لاختفاء أبي النحس المتشائل) لم نصادف رواية تهكمية بالكامل بالمفهوم القصدي للتهكم (من العنوان إلى الخاتمة) وهو ما يعوز أدبنا الروائي، والمعروف أن حبيبي كان يسرب تهكمه عبر خليط يجانسه من مرجعيات أجناسية ولغوية وتاريخية مختلفة يتشكل منها النسيج السردي، إذ يعد الامتزاج بين المتناقضات أفضل صور التهكم، وقد تحقق امتزاج المتناقضات في (بابا سارتر) على أتم وجه، ومن خلال مفاصل عدة أكثرها وضوحاً المرجعية الفكرية للرموز الثقافية (سارتر- فوكو- الأفغاني) (الوجودية- البنيوية- الدين) فضلاً عن متناقضات البيئة الروائية، والفضاء التركيبي والسلوكي للشخصيات وانتماءاتها الطبقية والثقافية، كذلك تعدد اللهجات وانصهارها في لغة سردية مؤسسة لصالح (الراوي) الذي لم يكن محايداً بل يمكن تسميته (الراوي الحر) فضلاً عن كونه مشاركاً في صياغة الأحداث، أي أنه يمتلك نصيباً من الاختيار السردي، أو هكذا أريد له أن يكون من خلال تمرده على الوثائق التي لم تكن مهمة في حياة (عبد الرحمن) الفيلسوف الوهمي، الذي سيختلق له سيرة مزيفة.

في تحليل بنية العنوان؛ العتبة الأولى للقراءة، نجد أنه مكون من لفظتين، العلاقة بينهما بدلية(سارتر بدلاً عن بابا) الأولى (بابا): وهي تحريف لفظي (قلب) للفظة (أبي)، وقد يكون هذا التحريف اللساني ذا جذر صوتي يناسب القدرة البدائية للتلفظ عند الأطفال، ويرجح أن يكون من بقايا ثنائيات اللغات القديمة التي علق باللغات الحديثة، فهو يحيل إذاً إلى مدلول الأبوة في المراحل الأولى، ليتحقق المدلول التهكمي في كون الأبوة هنا لم تكن أبوة واعية أو ناضجة، ذلك أن لفظة (بابا) تتعرض لتحول لفظي عند مرحلة النضج في أغلب عادات اللسان العربي، وباستثناء

مدلولها الطبقي هي أقرب إلى العامية. الثانية (سارتر): والمقصود بدلالة صورة الغلاف قبل القراءة (جان بول سارتر) الذي شكل جزءاً مهماً من الذاكرة الثقافية من تلك الحقبة حتى نهاية عقد السبعينيات من القرن المنصرم تقريباً، ودلالة العنوان هنا ليست دلالة موضوعية للإشارة إلى التأثر أو التلاقح الثقافي، أو مفهوم الأبوة الفكرية أو الروحية بدلالة اللفظ الأول (بابا)، فلو لم يكن بقصد التهكم لاحتمل أن يكون لفظاً آخر دالاً على الأبوة الموضوعية(أبي، الأب، أبوة) بدلاً عن (بابا) أو أن تقلب العلاقة النحوية بين اللفظتين ليكون العنوان مثلاً: (سارتر الأب) صفة للتفخيم.

تستظهر (بابا سارتر) على مستوى اللغة، بنيات التهكم بطرق متعددة، إذ كان استعمال المفردات العامية في النص السردي أكثر تلك الطرق هيمنة، وفي ما يأتي بعض ما استعمل من العامية العراقية للتمثيل لا للحصر: (قاط/ بذلة، سير/حمالة جلد، عمارة/ بناية، كومدينو/ مكتبة صغيرة، وشيش/ صوت الماء، يلق/ يلعق، المنكوش/منفوش، شروال/ سروال، ربله/ كتلة، تتلاقطان/ ترمشان...إلخ..) وغيرها الكثير مما ورد في متن السرد، وليس في الحوارات التي قد تبرر وجود مثل هذه الألفاظ فضلاً عن أن هذه الألفاظ قد خضعت لسياقات النحو في الجملة العربية الفصحى، إذ تقترب لغة السرد من مستوى الحكي/ الشفاهي لا من لغة الكتابة الأدبية الخالصة التي تقتضي التجويد اللغوي المصطنع أحياناً، وهناك هامش لتعدد اللهجات المحلية ولكناتها التي يمتاز بها سكان محافظات العراق، الطريق الأخرى التي تلحق باللغة هي الاختيار القصدي للأسماء والألقاب التي تحمل مدلولات عرقية ودينية وتاريخية أحياناً، وهي تعمل على الإيحاء بالمدلول بالتصريح المباشر، ويمكن بيان ذلك من خلال ملاحظة الجذور الثقافية لأسماء الشخوص (حنا يوسف، نونو بهار، بطرس سمحيري، أدمون القوشلي، نادية خدوري، جواد، عبد الرحمن، صادق زاده، عباس، سلمان) يضاف إلى ذلك استعمال التوابع اللغوية (الصفات والنعوت والإسناد) مثل: (الأعور، السكير، الفرار/ الهارب من الخدمة العسكرية/ الحشاش، المهرب، فيلسوف الصدرية أو الوزيرية...إلخ..) وغيرها من العلاقات الوصفية التي حفلت بها الرواية.

وعلى مستوى آخر ترسم الرواية شخصيات على درجة كبيرة من القلق والتناقض، مقبولة ومقنعة بمستوى الواقعية المفترضة للمتخيل السردي، قد يبدو البعض منها مهووساً أو عصابياً في مركبه النفسي، كما يبدو البعض الآخر مستلباً أمام هوس جماعي اسمه (سارتر)، إنها شخصيات تمارس فوضوية ما وتمرداً ضمنياً على واقعها، من دون أيديولوجيا مقننة، أي قلما تعي مبررات ذلك التمرد، الذي تحول إلى ما يشبه (العصاب القهري) بالمفهوم السايكلوجي، أكثر منه صراعاً مع الواقع، وبهذا تكون الإرادات قد تأجلت لحساب فكرة تزييف التاريخ واصطناع نهاياته، "أزودك بكل شيء والنهاية سنصنعها معاً"(١٠) فسرعان ما تتحول الشخصيات إلى نتاج هامشي لحمى (إعادة إنتاج الآخر) المعاد إنتاجه ثانية، عبر تاريخ مزيف " ولكن لم أجد شخصاً واحداً في ذلك الوقت يحتفظ عنه بالفعل بمذكرات حقيقية، مذكرات تحتفظ له بصورة ساحرة لم يأكلها النسيان لكي أضعها في إطارها الاجتماعي في مجالها الفكري، وأن أدونها في مكانها الحقيقي في السيرة"(١١)، وعلى هذه الشاكلة يكون الزيف اتفاقاً مبرماً مع الذات ومع الآخر، بدافع وشرط مزيفين (واقع الإفلاس المادي) بالنسبة للسارد المتحول إلى (مؤلف ضمني) له معرفة بالشخصيات ومشارك في الحدث ومنتج الرواية الضمنية، وشرط وضع النهاية بالنسبة للمريد، ثم ينسحب الزيف على معطيات الواقع المعاد إنتاجه عبر المتخيل السردي، في إبراز مباشر لوجهة النظر الانتقادية أو التهكمية " لا أظن أن أحداً من جيلنا كان يفهم ما يقرأ، كلهم كذابون"(١٢)، وإذ لا يمكن فصل الشخصيات كوحدات مستقلة عن وجودها الدراماتيكي، نرى أنها تنسج علاقات مفرغة من محتواها الاجتماعي أو العاطفي، حيث اختفاء الصلات وبروز علاقات لا تنتمي لعرف اجتماعي معين، ولا تمتلك مبررات واضحة ومشروعة (علاقة المؤلف بحنا يوسف ونونو بهار، علاقة نونو بهار بصادق زاده، علاقة جواد بحنا يوسف، علاقة عباس وسلمان بالمؤلف وجواد وبماضي الفيلسوف المزعوم، علاقة بطرس سمحيري بالآخرين) وجميعها علاقات تحكمها برجماتية خاصة تتحرك في عالم خالٍ من الصلات، لا لتحقيق المآرب والأهداف، إنما لتحقيق حالة (حالة العصاب القهري

أو الهوس) على وفق مخططات مزيفة تفضي إلى انعدام الهدف أواللاجدوى، المتحقق الوحيد هو الدفاع عن مشروعية الزيف، لكن السرد طبعاً يعيد صياغة العلاقات ويؤلف نسيجها لإنتاج حبكة تستظهر الأسباب والمسببات، وتتنامى فيها الأفعال الدرامية داخل أحداث لها صيرورة زمكانية، قد تمارس الأحداث لعبة الخفاء الظاهر أو المعلن في الرواية تهكماً وخاصة عبر المسرودات العرضية المضمنة، كمسرودة زواج الفيلسوف من نادلة فرنسية لا تعرف من هو سارتر، وادعاؤه بأنها ابنة أخت سارتر، أو مسرودة (نادية خدوري) أو (أدمون القوشلي/ تروتسكي الستينيات) وغيرها، وبهذا لم يكن التهكم مجرد ملمح عرضي أو عابر، إنما هو مسار ذو نوايا قصدية أيديولوجية يتوزع على جميع مفاصل السرد (العناصر والتقنيات).

إن خصوصية السرد في (بابا سارتر) قد وفرت للتهكم مسوغات فنية ودلالية، من دون خرق اعتباطي للبناء التقليدي أو التسلسل المنطقي لأحداث الرواية، إذ نقف على حكاية أرسطية البناء (بداية ووسط ونهاية) وعلى شخصيات يمكن التعرف على ملامحها واستيعاب سلوكياتها داخل حدث واقع في مكان وزمن محددين، فقد نحسب للرواية جرأة تصل حدَّ التطرف في حيثيات تفاصيلها المضمونية (المحتوى).

إن البنية الدائرية للرواية وتحولاتها المضمونية، قد اتخذت شكل التناسل الحكائي، وأعني تحولات الأنموذج/ الموضوع (سارتر، فوكو، الأفغاني/ الوجودية، البنيوية، الإسلام/ الفلسفة، المنهج، الميتافيزيقيا) ثلاث علامات ثقافية متقاطعة، بنهاية مفتوحة، تضمر سيرة مبطنة لأنموذج (رجل الدين) الذي يمثل للأنموذج الإصلاحي (جمال الدين الأفغاني) ما مثله(فيلسوف الصدرية) بالنسبة لسارتر، وبإيحاء واضح لمدلولي التطرف الثقافي والديني، فبعد خروج (الكاتب) من بيت (صادق زاده) محبطاً، بائساً، مفلساً، كما بدأت سيرته المضمنة في أول الرواية، سيخيل للقارئ أن الأحداث ستعيد نفسها، وسيظهر من يعرض المال على الكاتب، مقابل أن يدبج سيرة للفيلسوف الجديد(الشيخ جمال- جمال الدين الأفغاني) وزوجته

المجللة بالسواد (نونو بهار) أو هكذا بدت له، مثلما رأى تطابقاً في الهيئة بين الشيخ جمال وصادق زاده.

إن المؤلف أو(قناعه السردي) يدس جرعات متفرقة من التعاطف مع شخصيات الرواية، أو هكذا حاول أن يوحي لقارئه، مجسداً ما قاله إنجلز عن بلزاك " من أن تهكمه ألذع، وسخريته أوجع، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق"(١٣)، فالمؤلف يمتلك تعاطفاً اجتماعياً أو نفسياً مع طبقة المثقفين، لكنه يسخر من أوهامها، أو من طريقة التفكير لدى الموهومين بالثقافة، فالرواية من خلال إيجادها بعض المبررات السلوكية، لم تعرض شخصيات بالمعنى الأخلاقي المطلق، إنما هم ضحايا يمكن التعاطف معهم، ضحايا وهم عصري، جاز أن نسميه (وهم الآخر) أو عقدة ثقافة الآخر، الوهم الثقافي الذي لا يقل خطورة عن أوهام النخبة، على حد تعبير (علي حرب)، إن لم يكن أكثر تعميماً.

أزعم أن للرواية ظرفاً معرفياً/ إبستمولوجياً، وفر لها مسوغات لأن تكوّن وجهة نظر مضادة لمؤسساتية ثقافية، كرسها جيل الستينيات، وتقاليد ميتاثقافية، أي ما بعد ثقافية، إلى درجة العصبية الحقبوية(نسبة إلى الحقبة)، عصبية ملغمة بنرجسيات زعامية، وتلفيقات تاريخية لبطولات ثقافية، وفتوحات جيلية وأهميات مزعومة، تنفي وتهمش ما قبلها وما بعدها، ولم تقف حدود التكريس عند ما احتله الجيل من ثقل مؤسساتي، بل تتعدى ذلك إلى موجة عارمة من التأليف التنظيري/ السيروي، الذي راح يفسر ويحلل ويؤّل لصالح العصبية الجيلية المتضادة ثقافياً وأيديولوجياً ومتضامنة بالتزامن أو المجايلة (كتابات سامي مهدي، وفاضل العزاوي، وفوزي كريم، وعبد القادر الجنابي) مؤلفات فردية وملفات ومقابلات...إلخ..(مما صدر عن فرسان الجيل وأتباعهم) ويلاحظ أن الشعراء أكثر فاعلية في إفراغ شحناتهم من بقية الأدباء الذين انحسرت لديهم هذه النزعة، وإن ما زالوا مصرين على فكرة امتيازات الجيل، وقد احتفظ المفكر الستيني بدوره المؤجل منذ عقود.

"إن المعايير الثقافية الرسمية المؤسساتية، تشكل التجسيد الفكري للعلاقات الاجتماعية والسياسية"(١٤) وهذا إشارة مهمة لفهم القبلية الستينية التي تسيدت إلى

وقت قريب المؤسسة الثقافية، وحاولت مجموعة من مثقفي الستينيات فرض وصايتها على مختلف الميادين الثقافية، مستغلة ولاءها للسلطة الحاكمة وانتماءها الحزبي، والرواية، كما يفيد بعض الدارسين، تتخذ " في ما يتعلق بالمجتمع والثقافة المقننة، موقفاً مضاداً فروايات المتشردين الإسبانية عرضت نزعة عصر النهضة الإسبانية في الأدب إلى أول نقد رئيس لها"[١٥] وعليه يمكن القول إن وجهة النظر في (بابا سارتر) هي ما يشبه إلى حد ما القصاص الثقافي من المؤسساتية السائدة في العراق، وتعرية مكوناتها الثقافية (مستوى فهمها لظهيرها الفلسفي المزعوم، الوجودية).

تحتل الرواية من وجهة نظر رقابية/ مؤسساتية، محظورات متوقعة، ففضلاً عن طابعها الانتقادي، ثمة احتمالات قد تثير حفيظة الرقابة، لا سيما أن الرواية صدرت في وقت حرج مطلع العام ٢٠٠٠، على أيام الهيمنة الأيديولوجية على المؤسسة الثقافية، واهم تلك المحظورات:

١-المحظور اللغوي: تمتلك المؤسسة الثقافية العربية حساسية خاصة بإزاء اللغة، وموضوع الحفاظ على سلامتها، لأسباب أيديولوجية، ولا ندعو بدورنا إلى خلاف ذلك، لكن المؤسسة ذاتها لا تمانع في نشر الأدب العامي وبثه عبر وسائلها المختلفة، على مختلف المستويات وفي شتى الأصناف (الشعر العامي، الأغاني، البرامج، الدراما- مسرح ومسلسلات- إلخ..) لكنها تتحسس من مفردات عامية ترد في نص مكتوب بالعربية الفصحى، ورواية بابا سارتر قد تعمدت هذا الاستعمال لغرض فني دلالي، كما أسلفنا، فضلاً عن كونها بصورة عامة فناً اجتماعياً، بمعنى أنه لا يعتد باللغة المتعالية، التي هي من شأن الشعر واشتغالاته، والأهم من هذا هو أن الروائي أراد أن يبين بالضبط هويات شخصوصه من جهة، ويكرس المناخ التهكمي من جهة ثانية، وذلك بإحداث تغريبات لغوية تكسر النمط اللغوي للسرد وتجعله بمستوى الحكي الشفاهي، لكونه متوجهاً بخطابه إلى القارئ المعني بحميمية الحكي (الحكواتية أو القصخونية) بوصفها جزءاً من خزينه الثقافي أو ذاكرته الجمعية.

٢-المحظور الأخلاقي: ويشمل إحالات المحظور الجنسي والألفاظ السوقية النابية وما شاكلها، مما يدخل في إطار الآداب العامة، والرواية – في تقديرنا- هي أكثر احتشاماً من غيرها من الروايات المشهورة في أدبنا العربي المعاصر، وأكثر شفافية وواقعية في نقل الخصائص السلوكية واللغوية للشخصيات التي هي نتاج بيئة محددة، وهو ما تمليه على الروائي أخلاقيات السرد، وعلى الغالب تكون حساسية الرقابة في هذا المجال حساسية لغوية أكثر من كونها حساسية دلالية، فقد يختلف مستوى التحسس من وسيلة إلى أخرى، ثم إن الشخصيات في الرواية كائنات تشبهنا، فهي تنفعل وتعاني وتفكر وتموت، بعبارة أخرى، للتنوعات الخيالية في الميدان السردي شرط أرضي لا مهرب منه [١٦] وأشدد هنا على (الشرط الأرضي) على حد قول بول ريكور، الذي يحيلنا إلى ما يمكن أن نسميه أمانة الخيال السردي.

٣-المحظور الأدبي: قد تمنع الرقابة عملاً أدبياً، لركة أسلوبه، أو لخلل فني في بنائه، أو يظن بعدم انسجامه مع الذائقة الأدبية، وكلها معايير قد تلعب فيها الأهواء الشخصية والميولات الدور الأبرز، وبخصوص (بابا سارتر) نجد أنها رواية ذات حبكة متماسكة، تتسم بعلاقات سببية مقنعة، وبخط بنائي سردي متنامٍ داخل زمن محسوب، حتى أن الطفرة الحادة التي قد يشعر بها القارئ في خاتمة الرواية، هناك ما يبررها على مستوى التحول التاريخي والأيديولوجي للخطاب الثقافي، كما تبررها لا معقولية التحول المتطرف، من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وبمخطط سردي أقرب إلى الطراز الكلاسيكي للرواية.

خاتمة

لقد حاولنا في هذا البحث أن نحدد الإطار العام لمفهوم التهكم بوصفه خاصية مهيمنة في السرد العراقي، وكان ذلك من خلال الإشارة إلى بعض النماذج القصصية والروائية، ثم التطبيق الإجرائي على أنموذجين سرديين، هما: (الأسلاف في مكان ما) مجموعة قصصية لسعد هادي، ورواية(بابا سارتر) لعلي بدر، وقد تجنبنا الاستغراق في التنظير جهد الإمكان، على الرغم من المساحة المتاحة للتنظير على ضوء معطيات المفهوم التي يمكن أن تغطي مختلف الخطابات، بما في ذلك النص القرآني الذي وظف أسلوب التهكم في العديد من المواضع التي يمكن دراستها مستقبلاً، علاوة على شيوع أسلوب التهكم في الشعر الحديث، ونرى أن ظاهرة التهكم تمتد جذورها إلى الأساطير الأولى والخرافات مروراً بالحكايات الشعبية، كألف ليلة وليلة، وحكايات جحا والبهلول وأبو القاسم الطنبوري وسيرة بني هلال وقصص الفلكلور العشائري الشائعة في المجالس العشائرية العراقية، وليس انتهاءً بالإعلانات التجارية، فضلاً عن صنوف الفن الأخرى.

ومن النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا البحث:

١-إن التهكم بمختلف مستوياته وأنماطه يشكل مهيمنة بارزة في الأدب العراق.

٢-يوفر التهكم مساحة شبه مخفية لتمرير الخطاب المعارض للسلطة.

٣-يميل أسلوب التهكم للخوض في المحظورات الثقافية والأيديولوجية التي تشكل وجهة نظر معارضة.

٤-يشكل التهكم ظاهرة ثقافية أكثر مما هو ظاهرة أدبية.

٥-يمكن توظيف مفهوم التهكم في دراسة مختلف النصوص بدءاً من النص القرآني وانتهاءً بالأدب الشعبي، مروراً بمختلف نصوص الأدب، والأساطير والخرافات وأفلام الرسوم المتحركة.

على الرغم من شحة المصادر المشار فيها لهذا المفهوم، الأمر الذي عانى منه الباحث، إلا أنه يمكن توظيفه في الإجراءات التطبيقية على النصوص الأدبية وغيرها، ومن خلال ذلك يمكننا الوقوف على أبرز مهيمنات ظاهرة التهكم وأنماطها وتوظيفاتها، الأمر الذي سيوفر سقفاً نظرياً للإحاطة بالمفهوم، من هنا نوصي بالاهتمام بدراسة ظاهرة التهكم التي يمكن أن تكشف لنا آفاقاً جديدة تتسع من خلالها مستويات التفسير والتأويل والقراءة النقدية.

والله من وراء القصد

هوامش البحث

١- المعجم الوسيط: مادة: هكم.

٢- http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang

٣- ميلان كونديرا، طرقات وسط الضباب، عن كتاب الوصايا المغدورة، تر: حسونة المصباحي، مجلة نزوى، ع/٦، إبريل ١٩٩٦، ص ٥٥.

٤- المصدر نفسه...

٥- سعد هادي، الأسلاف في مكان ما، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص٦١.

٦- المصدر نفسه....

٧- المصدر نفسه، ص١٣٨.

٨- نورثروب فراي، تشريح النقد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٨٩.

٩- ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد/ فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩، ص٢٤١.

١٠- علي بدر، بابا سارتر، دار رياض الريس، لندن،٢٠٠٠، ص٧.

١١- المصدر نفسه، ص٢٨.

١٢- المصدر نفسه، ص٣٤.

١٣- دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨، ص٢٣٤.

١٤- المصدر نفسه، ص٥٨.

١٥- المصدر نفسه...

١٦- ينظر: ديفيد وورد، سابق، ص٤٤.

المصادر

١- دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨.

٢- ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد/ فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩.

٣- سعد هادي، الأسلاف في مكان ما، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.

٤- علي بدر، بابا سارتر، دار رياض الريس، لندن،٢٠٠٠.

٥- المعجم الوسيط.

٦- ميلان كونديرا، طرقات وسط الضباب، عن كتاب الوصايا المغدورة، تر: حسونة المصباحي، مجلة نزوى، ع/٦، إبريل ١٩٩٦، ص ٥٥.

٧- نورثروب فراي، تشريح النقد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥.

٨- http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang