# توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية القصيرة المعاصرة

د. عبد الله إبراهيم

## (١)

إنّ أبرز ما تتّصف به الآثار الأدبيّة، فيما يخصّ عمليّة التكوّن والتّشكّل، هو أنّها تتّصل في ما بينها اتّصالاً وثيقاً، في مستويات مختلفة، مثل العناصر المكوّنة، والأبنية، والأنظمة الدّلالية. وذلك الاتّصال، في مظاهرِه الملموسة أو المضمرة، لا يقلّل من شأن تلك الآثار، إنْ لم يُغذّها بالخصب، ويفتح الأفق أمامها، لمزيد من إمكانات التّأويل. ذلك أنّ منافذ التّأثّر والتّأثير مفتوحة بين الخطابات الأدبيّة؛ فـ«كلّ نصٍّ، إنّما هو نتاج لتداخل نصّي، إذ تتمرأى فيه نصوص أخرىٰ، بمستويات مختلفة، وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثّل مكوناتِ الثّقافة في ماضيها وحاضرها. إنّ كلّ نصّ نسيجٌ جديد من اقتباسات سالفة، تتجلىٰ بمظاهر مختلفة، مثل: المدوّنات، والصّيغ، والنّماذج الإيقاعيّة، وشذرات من اللّغات الإجتماعيّة، التي تتخلّل النصّ وتتناثر فيه. فاللّغة، تتّصف دائماً، بأنّها موجودة قبل النّص»[1].

إنّ توظيف الخطاب اللاّحق، لجزء من مكوّنات الخطاب السّابق، بصورة إبداعية وفعّالة، لا يندرج ضمن «السّلخ» عمّا هو سابق أو «الاتّكاء» عليه، وإنّما هو من صلب العلاقات التي تربط الأنسجة الدّاخليّة للخطابات الأدبيّة. فـ«التّناصّ» في معناه هذا ضربٌ من «التّطريس» الخلاّق الذي لا يهدف إلىٰ الخداع والسّرقة، قدر ما يهدف إلىٰ التّوظيف والتّكييف، بغية تخليق نصّ يتفرّد بنفسه، مثلما يتّصل بغيره، في علاقة تفاعل وحوار مثمرة.

إنّ نصّاً تتضاعف علاقاته بغيرِه، مع احتفاظه بماهيّته الأصيلة ـ تلك الماهيّة التي تتكوّن من أغلفة غير متناهية، كلّ واحد يطمر الآخر تحته ـ إنّما هو نصّ له قدرة الانفتاح علىٰ الماضي، بالكيفيّة التي ينفتح بها علىٰ المستقبل. فهو يزوّد إمكانات القراءة باحتمالات لانهائيّة من تعدّد مستويات التّحليل والتّأويل. ولقد كان البحثُ في العلاقات التي تربط النّصوص فيما بينها مثارَ اهتمام النّقد الحديث، فأسفر عمّا يُصطلح عليه الآن بـ«التناصّ». ولقد حاول V.B. Leitch أن يلقي الضّوء علىٰ تشابك الصّلة بين النّصوص، فافترض معادلةً طريفة، تقوم علىٰ مبدإ مفاده: [أنّ تاريخ كلّ كلمة في النّص × عدد كلمات ذلك النّص = مجموع النّصوص المتداخلة]. ولتعذُّرِ تحديد تاريخ نشوء كلّ كلمة في النّص، وصعوبة حصر مفردات النّص نفسه، فإنّ النّصوص المتداخلة لا حصر لها، ولا يمكن علىٰ وجه التّحديد حصرها، ومن ثمّ لا يمكن الوقوف بالضّبط علىٰ مكوّنات النّص الأخير بأكملها[2]. وواضح أنّ معادلة «ليتش» لا تهدف إلىٰ التحقّق من صحّة الفرض، إنّما تهدف إلىٰ تأشير ضروب العلاقات غير المحدودة بين النّصوص الأدبيّة.

إنّ بحثي هذا، وفي ضوء مبدأ الاتّصال العميق بين الخطابات، يطمح إلىٰ الوقوف علىٰ ظاهرة مهمّة ومحدّدة، في تاريخ القصّة العراقيّة القصيرة المعاصرة، وهي ظاهرة توظيف الموروث البابلي ـ بعناصرِه ومكوّناته الحضاريّة المختلفة، بما فيها السّومريّة والآشوريّة ـ في القصّة القصيرة بهدف إلقاء الضّوء علىٰ طبيعة هذا التّوظيف ومجالاته ونماذجه وخصائصه. وقد انتخبتُ للتّدليل علىٰ تلك الظّاهرة نماذج قصصيّةً لمحمّد خضير ومحمود جنداري وجليل القيسي ولطفيّة الدّليمي، لتكون مادّة للتّحليل في الفقرات اللاّحقة. بيد أنّ سياق البحث يقتضي تقديمَ لمحة تاريخيّة سريعة عن تطوّر تلك الظّاهرة في تاريخ القصّة العراقيّة الحديثة. وهو ما ستحاول الفقرةُ الآتية الوقوف عليه.

## (٢)

لم يكن توظيفُ الموروث البابلي، بمظاهره الملحميّة والأسطوريّة والتّاريخيّة والدّينيّة، حديثَ عهد في القصّة العراقيّة القصيرة. بل هي

(1) Roland Barthes, «Theory of the Text», In **Untying the Text**, ed. Robert Young, London. 1981. P. 39.

(2) Vincent. B.Leitch, **Deconstructive Criticism**, New York, 1983. P. 160-161.

محمّد خضير ومحمود جنداري وجليل القيسي ولطفيّة الدّليمي من القصّاصين الذين وظّفوا الموروث البابلي في كتابة قصصهم.

استثمرته في وقت مبكر، منذ بدء تكوّنها نوعاً أدبيّاً، كما تجلىٰ ذلك في بعض **قصص الرّؤيا**[٣]. فقد قدّم عطاء أمين في عام ١٩١٩ نصّاً قصصيّاً سمّاه «رؤيا صادقة» استفاد فيه كثيراً من الموروث العراقي القديم. وفيه يقوم الرّاوي برحلة متخيّلة إلىٰ مدينة بابل، لملاقاة الكاهن المشهور بيروس، وتقديم شكوىٰ إليه عن حال مدينته (= بغداد) وما جرىٰ لها. ويقدّم الرّاوي وصفاً تفصيلياً للمدينة، وبرجها، حيث يتعبّد بيروس في قمّته، ويظهر «برج بابل» بطوابقه السّبعة مماثلاً لفحوىٰ الأسطورة التي تفترض أنّه بناء شامخ وسط المدينة، وهو ينهض علىٰ معبد الإله مردوخ (= آي ـ ساكلا). وبعد ذلك بسنوات، يقدّم يوسف رزق الله غنيمة نصّاً قصصيّاً طويلاً بعنوان «غادة بابل» وفيه «يصف المجتمع البابلي القديم، بعاداته وتقاليده ونظمه ومعتقداته»؛ وفي ذلك كان «يستعين بالمصادر والمراجع» بهدف وصف مدينة بابل ومعابدها وأسواقها[٤]. ثمَّ يقدّم شكري محمود أحمد، عام ١٩٣٥، قصّة «اغتيال سنحاريب» وفيها يصف «اغتيال سنحاريب من قبل أبنائه، إلاّ أنّ اسرحدّون ـ أحد أبنائه ممّن لم يشترك في الاغتيال ـ يتجرّد لمعاقبة الفاعلين، وهكذا يعلو الحق من جديد»[٥].

وبعد ذلك، سرعان ما أصبح أمر توظيف الموروث البابلي، في شتّىٰ مناحي الإبداع الفنّي والأدبي في العراق، أمراً معروفاً وظاهرةً بارزة. ذلك أنّ الموروث يحيل علىٰ عصور تكوّن الحضارة العراقيّة القديمة وتطوّرها، وهذا ما جعله يستأثر باهتمام المبدعين بصورة عامّة لكونه يمثّل جزءاً من الذّاكرة الجماعيّة. وبمقدار تعلّق الأمر بالقصّة القصيرة، فقد برز اتجاهٌ واضح منذ منتصف الثّمانينيّات، أولىٰ عنايةً فائقة لتوظيف ذلك الموروث، على نحوٍ لم يكن له مثيل من قبل، فضلاً عن اهتمامه بضروب جديدة من ضروب التّمثيل والتّوظيف والاستثمار لم تكن معروفة من قبل. وهو اتّجاه تمثّلهُ «محاولة نسج قصّة علىٰ تخوم حكاية معروفة ذات أصل ملحمي أو تاريخي أو أسطوري أو عجائبي»[٦]. وإنّ علاقات التناصّ بين الخطاب الجديد والقديم بالمفهوم التّاريخي تأخذ مظهر تماهٍ في الحكاية القديمة، أو خلق حكاية جديدة تنطوي علىٰ بعض مكوّنات الحكايات القديمة؛ وهو ما جعل أمر البحث في هذه الظّاهرة مهمّاً في سياق كشف صور التكوّن والتّشكّل الذّاتي للقصّة العراقيّة الحديثة.

## (٣)

ما الموروث البابلي الذي جرىٰ توظيفُه في القصّة العراقيّة القصيرة؟ وما عناصره ومكوّناته ومصادره؟ إنّ الجواب ينبغي أن يضع في الاعتبار المشهدَ الواسع والشّامل للموروث القديم في بلاد الرّافدين، سواء أكان سومريّاً أم بابليّاً أم أشوريّاً؛ وبخاصّة أنّ ذلك الموروث قد صُهر عبر العصور، ومُزج، ودُوّن أو رُوي بوصفه كلاًّ متجانساً ومتكاملاً، كما تجلّىٰ في الملاحم والأساطير (مثل أساطير الخلق والطّوفان وملحمة كلكامش وملحمة أترحاسيس)، وفي أعمال الآلهة العظام (مثل أنليل، أنو، آيا، تيامة، أبسو، مردوخ، عشتار... إلخ)، وما يتّصل بذلك من طقوس دينيّة في معابد فخمة (مثل معبد مردوخ في بابل، ومعبد الوركاء، ومعبد الايكور، ومعابد المدن القديمة: أريدو، نفّر، شروباك، أوروك، أور... إلخ). وتكوّنُ طقوسُ العبادة والتضرّع، والتّعاويذ والرقْي، وتقاليد دفن الموتىٰ والأحياء والإغواء والاسترضاء، جزءاً أصيلاً من الموروث القديم، تضاف إليه: الاحتفالات الدّينيّة الكبرىٰ في «الايكتيو» وهي احتفالات رأس السّنة، والاحتفالات النّظيرة في معابد أخرىٰ. وتختلط فيه أعمال كلكامش وانكيدو وشداما وآدابا واتونابشتم واورشناب واترحاسيس وبيروس، بأعمال قادشتو وتنمارا واشخارا وانتو وكوباتم، والبغايا المقدّسات اللّواتي يستأثرن باهتمام الآلهة في المعابد. وفي ضوء هذا المشهد الغنيّ بمكوّناته الدّينيّة والأسطوريّة والملحميّة، تظهر شذرات من الأحداث التّاريخيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة، بما لها من مظاهر خاصّة بالشّرائع وأنظمة الحكم والحروب والعمران، والصّراع بين السّلالات والحكّام والكهنة، فضلاً عن الصّراع بين الآلهة، ليشكّل مع الإنجازات الحضاريّة والفكريّة جوهرَ ذلك الموروث الذي بدأت تتكوّن ملامحه الأولى في حوالي الألف الخامس قبل الميلاد في جرمو وحسونة واريدو واوروك واور ثمّ بابل؛ حيث توالت السّلالات الأكدية، وسلالة أور، ثمّ آسين، ولارسا، ثمّ بابل الأولىٰ والثّانية، وما اقتضاه ذلك من ظهور ملوكٍ اشتهرتْ أعمالُهُم قبل أسمائهم؛ مثل سرجون، نرام سين، جوديا، أورنمّو، شولكي، آشبي آرا، أنليل ـ باني، حمورابي، أسرحدون، إميل مردوخ، ونابونئيد. وقد كان هذا الأخير شاهداً علىٰ سقوط بابل العظيمة عام ٥٤٠ ق.م، وبه أُوقف مسار الأحداث، وعلّق كلّ شيء ليصبح، بآلهته ومعابدِه وأبطاله وأحداثه، جزءاً من الذّاكرة الجماعيّة، وقد وجد له مكانة لائقة في المدوّنات والرّقم والنّقوش، وفي الملاحم والأساطير المدوّنة والمرويّة، وقد بدأت

(٣) عطاء أمين. كيف يرتقي العراق «رؤيا صادقة»، انظر ملحق كتاب: **نشأة القصّة وتطوّرها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩**، د. عبد الإله أحمد ص ٣٤١ ـ ٣٤٥.

(٤) د. عبد الإله أحمد، **نشأة القصّة وتطوّرها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩**، بغداد، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، ١٩٨٦، ط ٢ ص ١٧٨

(٥) م.ن ص ١٧٦.

(٦) عبد الله إبراهيم، **المتخيّل السّردي: مقاربات نقدية في التّناص والرؤىٰ والدّلالة**، بيروت/ الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي ١٩٩٠ ص ٢٠.

المخيّلة تعيد إنتاجه، وفق البنىٰ الثّقافيّة التي تواترت في بلاد الرّافدين، فاستثمرته الفنون والآداب في شتىٰ أرجاء العالم، وتجلّت نبذ منه في القصّة العراقيّة القصيرة، كما سيظهر ذلك في تضاعيف هذا البحث[٧].

## (٤)

### ٤ ـ ١:

يقوم محمّد خضير في قصّة «رؤيا البرج»[٨]، باستثمار الخلفيّة الأسطوريّة لحكاية برج بابل. فهو يقدّم رحلة غامضة يقوم بها «إدريس بن سينا» في متاهة البرج، وذلك للوصول إلى قمّته، حيث التّمثال الذي يشمخ هنالك في الأعالي. بيد أنّ الصّعود إلىٰ الأعلىٰ يقتضي الاتّجاه إلى أسفل البرج، إلىٰ رأسه الغائر في عمق الأرض حيث توجد «خلوة الرّؤيا»، ومنها ينطلق «ادريس» إلىٰ قمّة البرج. وتتردّد في القصّة أسماءُ الآلهة والشّخصيّات الأسطوريّة، ومقاطع من الملاحم القديمة، وتفاصيل عن نظام بناء الأبراج، بما يجعل القصّة مزيجاً خصباً من العناصر الواقعيّة والمتخيّلة التي تتشكّل في الخطاب تشكّلاً فنّياً موحّداً. وفي قصّة «الحكماء الثّلاثة»[٩]، يتابع القاصّ تفاصيلَ المهمّة التي يتكفّل بها «اترحاسيس» المبعوث من مجلس الآلهة في آشور، للنّظر في أمر مدينة باب سالمتي (= البصرة) التي تتعرّض لهجوم من جهة الجنوب. فيقوم «اترحاسيس» مع رفيقيه بجولة في المدينة، وكتابة تقرير حربي مفصّل عن أحوالها؛ وكان «اترحاسيس» يعرف المدينة، لأنّه قاتل بصحبة «سنحاريب» ضدّ العيلاميين الذين تقدّموا لغزوها من قبل، ويبلغ اترحاسيس ورفيقاه منزلاً يتبيّن أنّه منزل الحكماء ، وفيه يلتقون شخصيّات تاريخيّة من مختلف العصور والأزمان. وخلال ذلك يظلّ الاتّصال قائماً بين «اترحاسيس» ومجلس الآلهة. وصباحاً، ينفضّ الجمع من النّزل، ويختفي الحكماء عن المدينة.

### ٤ ـ ٢:

في قصّة «مملكة الانعكاسات الضّوئيّة»[١٠] يقدّم جليل القيسي رحلةً متخيّلة إلىٰ مدينتيْ بابل والوركاء. وصاحب الرّحلة هو الرّاوي، ويدعىٰ «جليل القيسي»، الذي يلتقي في مدينته أرابخا (= كركوك القديمة) اثنيْن من كبار الآلهة هما «انكي» و«مردوخ». ويصطحبهما إلىٰ بيته، ثمّ يدعوانه لحضور احتفالات الايكتو في معبد الايزاجيلا (= آي ـ ساكلا). وهنالك وسط مظاهر الاحتفال المهيب، يُحتفىٰ بالزّائر الغريب احتفاء كبيراً لأنّه استضافَ الآلهة في بيته، ولأنّه جاء بدعوة منهم. وخلال الاحتفال يُطلب إليه أن يتقدّم بأيّة أمنية يرغب بتحقيقها، ويتوجّب على الآلهة تنفيذها. ولكنّه لا يتقدّم إلاّ بطلبين غير شخصيّين، أوّلهما القضاء علىٰ الأشرار في العالم، ليعمَّ السّلام (لا يأتي علىٰ ذكر أولئك الأشرار في القصّة). وثانيهما، إحياء الأخيار ممّن أحبّهم الرّاوي (= جليل القيسي) وهم هيراقليطس، الحلاج، كوبرنيكوس، سيمون بوليفار، شكسبير، موتزارت، دستويفسكي، ماركس، زاباتا. ويسرع الآلهة بتنفيذ طلبه، بأن يبعثوا إلىٰ الإله «شازو» وهو إله الشّر «الذي لا يهرب من بطشه أي شرّير مهما كان محصّناً» ويأمروه بتنفيذ الرّغبة الأولىٰ، ويبعثوا في طلب الإله «اجاكو» لإحياء أحبّة الرّاوي من الأخيار، للالتقاء بهم. ثمّ يُصطحَب للمشاركة في احتفالات الايكتو، وينتقل بعد ذلك، للمشاركة في الاحتفالات في مدينة الوركاء. وفي قصّة «مماللو»[١١] (= الممثّل)، يقوم الرّاوي، ويدعىٰ جليل أيضاً (في معظم قصص جليل القيسي الأخيرة، ثمّة تطابق بين أسماء الرّواة واسم المؤلّف)، بزيارة إلىٰ مدينة «نفّر» لحضور الاحتفالات التي تقام في معبد «الايكور» الخاص بالإله «أنليل»، وهناك يتعرّف إلىٰ فتاة تدعىٰ «تريفة» قدمت من مدينة ششروم (= مدينة شماليّة تسمّىٰ شمشرة) لتقديم النّذور إلى الآلهة، ويخبرها بأنّه قدم من مدينة أرابخا. ويحضران معاً خطبةً لكاهن المعبد. ثمّ يقوم الرّاوي بمحاولة جريئة لمقابلة «اورشكامو» كاتب الملك «أمارسين». ولكنّه لا يفلح في محاولته. وبدل ذلك يلتقي كاهن المعبد، الذي يستنطقه، فَيُبَيِّنُ لهُ أنّ كاتب الملك رجل غير نزيه (ذلك لأنّه أضفىٰ علىٰ الملك صفات غير موجودة فيه)، وأنّ الملك قد دفع الرّشوة لكتّابه بهدف إضفاء الصّفات العظيمة عليه، وهي صفات لا يتوفّر عليها حقيقة، وأنّه لابدّ أن يلتقي الكاتبَ لمواجهته بهذه الحقيقة. وخلال حواره مع الكاهن، يعرّي الرّاوي طبقةَ الكهنة، وهي بطانةُ الملك، والموجِّهةُ لسياساته، والمرتبطة معه بمصالح خاصّة يجعلها تخفي كثيراً من أخطاء الملك وأعماله غير العادلة.

### ٤ ـ ٣:

كتب محمود جنداري مجموعة من القصص القصيرة التي استلهمت كثيراً من مكوّنات الموروث البابلي القديم. وهي: «القلعة» و«مصاطب الآلهة» و«زو ـ العصفور الصّاعقة» و«العصور الأخيرة» و«عصر المدن»[١٢]. وفيها أجرىٰ تشظيةً واضحة للسّياقات التّاريخيّة لذلك الموروث، إذ لم يلتزم بالأطر الزّمانيّة والمكانيّة للوقائع والأحداث ولم يراعِ التّعاقبَ الذي يحكم نظامَ الأحداث التي استثمرها في قصصه؛ وإنّما لجأ إلىٰ مبدأ الانتخاب الحرّ للوقائع الدّالة، فأضفىٰ عليها رؤيته. والقصص المذكورة التي تجعل من

---

(٧) للوقوف علىٰ جانب من الموروث البابلي المتنوّع، نحيل علىٰ المصادر الآتية علىٰ سبيل المثال: **مقدّمة في تاريخ الحضارات القديمة** (طه باقر)، **العراق القديم** (جورج رو)، **عظمة بابل** (هاري ساكز)، **الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور** (جورج كونتينو)، **الفلكلور في العهد القديم** (جيمس فريزر). وهنالك مصادر لا تحصىٰ مؤلّفة بلغات مختلفة حول هذا الموضوع الواسع.

(٨) محمد خضير، «رؤيا البرج»، مجلة **الأقلام**، بغداد ١١ ـ ١٢/ ١٩٨٨.

(٩) محمد خضير، «الحكماء الثّلاثة»، جريدة **القادسيّة**، بغداد ٩/ ١٠/ ١٩٨٦

(١٠) جليل القيسي، «مملكة الانعكاسات الضّوئيّة»، مجلة **الأقلام** ١١ ـ ١٢/ ١٩٨٨.

(١١) جليل القيسي، «مماللو»، مجلة **الأديب المعاصر**، بغداد ٤٤/ ١٩٩٢

(١٢) نُشِرَت قصص محمود جنداري المذكورة علىٰ التّوالي في جريدة **القادسيّة** ٢٨/ ٩/ ١٩٨٧، ومجلة **الأقلام** ٦ و١١ ـ ١٢/ ١٩٨٨ و٥/ ١٩٨٩، ومجلّة أسفار، بغداد ١٠/ ١٩٨٩

الماضي البعيد غير المتنظم مسرحاً لأحداثها، تختلف إلىٰ حدٍّ ما عن قصص محمد خضير وجليل القيسي ولطفيّة الدّليمي، في أنّها تستغرق في تفكيك الوقائع، وتجعل منها أشبهَ بشذرات غير مترابطة، تتداعىٰ في أذهان الرّواة الذين يشغلهم أمرُ استحضارها، كأنّها منشِّط خفيّ لإيقاظ الوعي.

إنّ الانتقالات المتوالية في الأزمنة والأمكنة، والحوارات، والتأمّلات الذّاتيّة، لا تترابط في قصص جنداري، لتشكّل بنية متماسكة تمتثل لقواعد السّرد التّقليدي؛ وإنّما، علىٰ العكس من ذلك تماماً، فإنّها تنثال في ذاكرة الرّواة دفعةً واحدة (= إنّ طبيعة اللّغة الخطيّة هي التي تقدّمها لنا متعاقبة). كأنّها تقع في زمن واحد، فهي أحداث سائلة، ووقائع مائعة، تشبه بقايا أحلام عالقة في الرّأس. ويمكن تشبيه تلك القصص بأنّها لوحة شاملة تتناثر في تضاعيفها مكوّناتُ الموروث القديم، منذ بدء الخليقة إلىٰ الآن، وهي تستثمر الملاحم والأساطير والطّقوس وسير الآلهة والأبطال والملوك، وتكشف عناوينها كثيراً ممّا تنطوي عليه. فهي تفضح سردياً، جانباً ممّا تضمره تلك القصص التي تبدو أشبه بزوارق مبحرة في أنهار الجنوب، لا تقف في عصر ما، أو مدينة ما، إلاّ لالتقاط جزء من مأثور ما، أو حكاية قديمة. وهذا ما يجعل من الصّعب عرضَها، أحداثاً ووقائع، لكونها لا تنصاع لذلك؛ فهي تتمرّد علىٰ القواعد، ولا تعنىٰ إلاّ بحشد وقائعها، وفقَ نسقٍ خاص من التّنظيم الدّاخلي الذي يمكّن تلقّيه، ولكن يصعب توصيفه.

**٤ ـ ٤ :**

في قصّة «هو الذي أتىٰ»[١٣]، تستعير لطفيّة الدّليمي، بوضوح، العنوانَ الحقيقي لملحمة كلكامش **هو الذي رأىٰ**. وتقيم في متن القصّة، تناظراً بين حكاية حبّ معاصرة أبطالها جواد ونهال، وبين حكاية حبّ تاريخيّة أبطالها جوديا ملك لكش (٢٠٦٠ ق.م) ونانشا (= لاحظ استثمار تقارب الأسماء).

ينصرف جواد لإعداد أطروحته «جوديا أمير لكش وعصره الذّهبي»، في حين تتوقّف نهال عن المضيّ في إعداد أطروحتها «أشكال عبادة إينانا ـ عشتار السّومرية ـ في بلاد ما بين النّهرين». وتتحوّل إلى تدريس مادّة التّاريخ. وتجد القصّة تماثلاً بين شخصيتي جوديا الذي قاد حملة عسكريّة ضد العيلاميّين الغزاة وانتصر عليهم ثمّ انصرف لبناء بلاده؛ وبين شخصيّة جواد الذي أنجز أطروحته، والتحق بجبهة الحرب للسبب ذاته (= الحرب العراقيّة ـ الإيرانيّة). وفيما يكرّس جوديا جزءاً من حياته لاستعادة حبيبته نانشا التي نزلت إلىٰ العالم السّفلي، تقوم نهال علىٰ غراره، بمحاولة استعادة جواد الذي يقتل في الحرب، إلى أن يخيّل لها أنّ جواداً وجوديا لم يموتا، لأنّهما انتدبا نفسيهما لهدف موحّد، ويتردّد في أذنها صوت جواد من قبره «لم أمت ولم يمت اسمي». وتحتشد القصّة بتفاصيل كثيرة عن جوديا وعصره وتماثيله وسرّ حزنه، وتورد نصوصاً قديمة توظّفها بهدف تقوية سمة التّماثل بين الحكايتين القديمة والحديثة.

**(٥)**

عرضنا في الفقرة الفائتة توصيفاً عاماً لبعض القصص التي وَظّفت الموروثَ البابلي في نسيجها الفنّي. وقد اتّضح أنّها اتّصلتْ بمكوّنات ذلك الموروث بوشائج قويّة، في أحداثها وفضاءاتها وشخصيّاتها. ويلزم الأمر، هنا، أن نحلّل طبيعةَ تمثّل ذلك الموروث، بما له علاقة بأبنية تلك القصص، ومستوياتها الدّلالية، وبيان ضروب الاتّصال

**المكوّناتُ المستعارة من الموروث القديم، أُدْرِجتْ في القصص العراقيّة الحديثة في سياق وظائف قد تختلف تماماً عن السياقات التاريخيّة الأولى.**

الظاهر والخفيّ بين المكونات التي استعيرت من الموروث القديم وتلك التي اختُلِقَتْ... آخذين في الاعتبار أنّ المكوّنات جميعها، كائناً ما كان مصدرها، قد آلت في تلك القصص إلىٰ «مكوّنات خطابيّة»، واندرجت في سياق وظائف قد تختلف تماماً عن السّياقات التّاريخيّة التي تشكّلت في أطرها. إنّ العرض الذي قدّمناه في الفقرة (٤) قد يسعفنا في التّحليل الذي نزمع القيام به في هذه الفقرة، تبعاً للتّرتيب الذي وضعناه للقصص في الفقرة السّالفة.

**٥ ـ ١ :**

إنّ القصّتين اللّتين وقفنا عليهما، لمحمّد خضير، تمثّلان اتّجاهاً جديداً في الأدب القصصي لهذا الكاتب، والأدب القصصي في العراق. وهذا الحكم يمكن أن ينطبق أيضاً علىٰ قصص محمود جنداري بالدّرجة الأولىٰ، وقصص جليل القيسي بالدّرجة الثّانية، لكونهما ـ شأن محمد خضير ـ قد اهتمّا أيضاً بهذا المنحىٰ... وإنْ كان لكلّ من هؤلاء الكتّاب أسلوبُه الخاص وطرائقه في توظيف الموروث القديم. إنّ اتّجاهاً يقوم علىٰ «المقابسة الخصبة» لابدّ أن يتّصف بالمهارة والوعي، وإلاّ سقط أسير الأخذ وعدم التّفاعل. ولا نُجانب الحقيقة إذا قرّرنا هنا أنّ «المهارة والوعي» في الاقتراب من الموروث البابلي كانا حاضرين في وعي القاص، وتجلّيا في قصّتيه؛ وهو يتعامل مع منظومة ثقافيّة وخطابيّة متشابكة (لاهوتيّة + سحريّة + أسطوريّة + تاريخيّة)، وبخاصّة أنّ لتلك المنظومة سياقاتها الخاصّة بها. ففي قصّة «رؤيا البرج» ثمّة استحضار لأسطورة برج بابل، بصورة تقترب ممّا هو شائع عن الأسطورة، ولكنّه لا يتماثل معها تماماً. وفيها رصد خطابي لمظاهر الميثولوجيا البابليّة بما فيها من المتاهات وتعدّد الآلهة وانتساخ الأشخاص بتغيير الأسماء، وتوظيف العلوم القديمة، مثل نظام الأعداد السّتيني، وفاعلية البروج والأفلاك... بما يسهّل، بل ويسوّغ، رحلة إدريس بن سينا في متاهة

(١٣) لطفيّة الدّليمي، عالم النّساء الوحيدات، بغداد، دار الشّؤون الثّقافيّة ١٩٨٦ ص ٧١

البرج زمانيّاً ومكانيّاً. فالرّحلة المتخيّلة، وازدواج الأزمنة، والتأسيس الرّمزي لمرحلة تبدأ من الحاضر (= الآن) نحو المستقبل (= قمّة البرج)، لا يمكن أن تتمّ إلّا عبر الماضي (= قاعدة البرج المقلوبة). وطبقاً لهذا التّرتيب الذي ينبغي أن يلتزم إدريس بنظامه، تتضّح العلاقات الرّمزية في القصّة. فإذا أخطأ، فسيظلّ أسير المتاهة إلىٰ الأبد، إذ لا دليل لديه، لأنّه يفتقر إلىٰ العلامات التي ستقوده إلىٰ القمّة. إنّ الرّحلة في الزّمان والمكان رحلة رمزيّة، وبوساطتها يتماهىٰ الخطابُ السّابق ومكوّناته مع الخطاب اللاّحق، إذ يوظّف الأخير عناصرَ الأوّل ويعيد إنتاجه دلاليّاً. وفي قصّة «الحكماء الثّلاثة» ثمّة توظيف مبتكر لملحمة اترحاسيس التي وصلت إلينا بروايات خمس: المدوّنة السّومرية وبطلها «زيوسدرا»، والرّواية التي وردت في الرّقيم الحادي عشر من **ملحمة كلكامش** وبطلها «اوتنابشتم»، ثمّ رواية بيروس كاهن معبد مردوخ وبطلها «خيسثروس» الملك العاشر لبابل، والمدوّنة التي نقشت عليها الملحمة وبطلها «اترحاسيس»، وأخيراً رواية الكتب المقدّسة لحادثة الطّوفان وبطلها «نوح». وتمثّل قصّةُ «الحكماء الثّلاثة» الجوهرَ الدّلالي للملحمة بروياتها المختلفة، فيما يخصّ أمر إنقاذ الإنسان من موت محقّق، وانتداب البطل نفسَه لمهمّة مقدّسة. إنّ كلاًّ من القصّة والملحمة تستند إلىٰ شبكة حوافز شبه متماثلة. ففي الملحمة، يقوم «اترحاسيس» بإيعاز من الإله «آيا» بمهمّة إنقاذ الإنسان من طوفان مهلك؛ وفي القصّة، يقوم بتوجيه من مجلس الآلهة في أشور بزيارة مدينة باب سالمتي (= البصرة) المعرّضة للغزو والدّمار، ليقدّم تقريراً حربياً يصف موقف الخطر الذي يحدق بالمدينة. ويتطوّر النّصان في سياق يتداخل أحياناً، ويتوازىٰ في أحيان أخرىٰ. وفيما يفلح اترحاسيس في الملحمة بمهمّته، يخفق في القصّة، إذ باستطلاعه أحوالَ المدينة يتحوّل إلىٰ شخصية مراقبة لا فاعلة. والنّصان محكومان بعلاقات مرجعيّة، يمكن إدراجها في مستويين:

ـ المستوىٰ الملحمي القديم الذي يبدأ أسطورياً بخلق الإنسان، فمحاولة إهلاكه، ثمّ نجاته. وهي سلسلة أفعال تتكوّن من بداية ووسط ونهاية، وتقترن هذه السّلسلة بـ«اترحاسيس» البطل الذي ينطوي علىٰ فعل خارق في المنظور الملحمي. فهو يستطيع أن يرتقي بفعله إلىٰ مستوىٰ يتحدّىٰ به قرار الآلهة، ويفلح في إبطال نزوة الفناء التي تنتاب «انليل». ويستطيع أن يعيد توازن الأفعال، حينما يبحر في عباب الطّوفان حاملاً معه أصلابَ البشريّة التي سيُقَيَّض لها النّهوض فيما بعد؛ فـ«اترحاسيس» الذي يشي اسمه بقدرة عقليّة متميّزة ينْفذ بفعله خلال خصام الآلهة، حينما يسرب إليه «آيا» عزم «أنليل» علىٰ إحداث الطّوفان. وتتواصل سلسلة أفعاله الجريئة إلىٰ أن تبلغ نتيجة مذهلة، إذ إنّ الأمر لا يقتصر عند حدود إنقاذ الجنس البشري، وإنّما يتعدّاه إلىٰ اكتساب الخلود، وندم الآلهة علىٰ قرارها. ومن هنا ترتبط صورة «اترحاسيس» بصورة المنقذ الذي يحضر في لحظة أزمة خاصّة.

أمّا المستوىٰ الثّاني، فهو المستوىٰ المعيش الآن، وهو مستوىٰ يبدو أكثر خصوبة. ذلك أنّ «اترحاسيس» في النّص القصصي لم ينتدب نفسه مخلِّصاً. فمبدأ البطولة ينتفي ويندحر إزاء المرجع. والبطولة تتجرّد من مفهوم الفعل الذي طالما اقترن بالبطل في الآداب القديمة، وتتحوّل إلىٰ رؤية تنطوي علىٰ موقف. إنّ «اترحاسيس» هنا، ومن خلاصة القرائن التي يحتشد بها النّص، يمثّل انموذجاً للبطل الذي يتقهقر في العالم... إذ لم يعد، بإزاء عالم النّص الدامي، ممكناً أن يفلح «اترحاسيس» في تكرار مهمّته الملحميّة السّابقة، مع كلّ ما يمتلكه من قدرة[١٤]. ولهذا يتحوّل إلىٰ شخصية متفرّجة، تدوّن ملاحظاتها، ثمّ تنصرف، وبذلك ينقض شرط البطولة الذي تجسّد في الملحمة القديمة.

## ٥ ـ ٢:

يمكن وصف قصتيْ جليل القيسي اللّتين وقفنا عليهما في (٤ ـ ٢) بأنّهما أكثر إخلاصاً لقواعد السّرد التّقليدي من قصص محمود جنداري، وإلى حدٍّ ما قصص محمد خضير. فهما تلتزمان نسقَ التّتابع في السّرد، وتوليان العناصرَ الفنية الأساسيّة للفنّ القصصي (مثل الحدث والشّخصيّة والزّمان والمكان) اهتماماً واضحاً، وتراعيان الذّائقة العامّة التي أرست دعائمَها القصّة الكلاسيكيّة. وهما بعد ذلك كلّه تتقدّمان بأطروحتهما الأخلاقيّة ـ الاعتباريّة، التي تتمثّل بالبحث عن مفاهيم مفقودة كالعدل والمساواة، ومواجهة مفاهيم مستفحلة كالظّلم والزّيف. وهما توافقان التّطوّرات الأخيرة في قصص القيسي، إذ تطفو الرّسالة الأخلاقيّة أو الجماليّة أو الفلسفيّة... إلخ، فيكون النّص وعاءً لها... الأمر الذي جعله لا يتردّد بأن يطلق اسمه الشّخصي علىٰ رواة قصصه في محاولة لإظهار أقصىٰ قدر من التّماثل في المواقف، أو في الأقل التّماهي مع الموقف الذي تنطوي عليه القصّة. وهو يحذو حذو القصّاصين الآخرين، في أنّه يضمّن قصصه قطعاً من النّصوص القديمة، كما فعل محمّد خضير في «رؤيا البرج» ولطفيّة الدّليمي في «هو الذي أتىٰ»؛ ويثبت، أحياناً، عناوين قصصه معربةً عن البابليّة، كما فعل في قصّة «مممللو» (الممثّل باللّغة البابليّة). إنّ القصّتين المذكورتين تتماثلان، بأنّ الرّاوي فيهما، الذي يحمل اسماً واحداً ويقدم من مدينة واحدة، يذهب لحضور الاحتفالات في معبد «مردوخ» بالنّسبة للقصّة الأولى، ومعبد«الليل» في القصّة الثّانية. وفي كلتيهما يتقدّم برسالته الاعتباريّة، للآلهة أو الكهنة، ويفلح في مهمّتيه المذكورتين. وتتّصل القصّتان بالموروث البابلي اتّصالاً مباشراً لا ينطوي على تضليل فنّي أو تحريف دلالي. فالخلفيّة الملحميّة، والاحتفالات الفخمة، وحضور الآلهة بأسمائها والكهنة بأسمائهم، ووصف المعابد والطّقوس وإيراد الخطب الدّينيّة، والقصائد التي تناسب المقام، تُقَدَّم علىٰ نحوٍ واضح لا لبس فيه. وهذا ما يؤكّد أنّ كثيراً من مكوّنات الموروث البابلي قد أخذت موقعها

(١٤) المتخيّل السّردي ص ٣١.

في هاتين القصّتين دونما تحوير، لأنّ الأجواء العامّة في القصتين لا تقتضي أمرَ تفكيك ذلك الموروث، كما رأينا مع محمّد خضير، وسنرىٰ ذلك مع محمود جنداري.

## ٥ ـ ٣:

تمثّل قصص محمود جنداري الخمس منظومةً متماسكة العناصر. لكنّها تقوم علىٰ فرضيّة تفكيك قواعد السّرد، وهي تكشف عن «بنية سرديّة تنحو منحىٰ ملحميّاً وميثولوجيّاً واضحاً ولكن دونما تفريط بالإطار الواقعي والحسّي للسّرد. صحيح أنّ القاص ينساق في بعض نماذجه القصصيّة أمام قوّة الخطاب الملحمي وإغراءاته (القداسة، البطولة، السمّو، الصّراع، التغيّر، العنف، حدة العبارة، النبوءة، التحوّل، المصير التّراجيدي، الغرائبيّة، سيادة عناصر الطّبيعة الأصليّة، ارتفاع نبرة السّرد الشّفوي، احتدام العناصر الحواريّة، بلاغة الصّوغ اللّساني، جموح المخيّلة، تداخل الأزمنة وتفرّعها، حركيّة البنية المكانيّة وتبدّلها، حدّة الحدث وعنفوانه وطغيانه، جبروت الشّخصيّة الملحميّة، شعريّة المناخ، تبدّل الأزمنة وتمزّقها وإعادة تشكيلها، وما إلىٰ ذلك)، إلّا أنّ القاصّ يظلّ مع ذلك قريباً من ثوابت الخطاب الواقعي بما فيه من حسيّة وإنسانيّة ومألوفيّة»[١٥]. ففي قصّة «القلعة»، ينبثق التّاريخ في وعي الرّاوي ـ وهو صاحب الحانة، التي تفتح إثر إغلاق مدّته ربع قرن ـ وتبدو الوقائع متناثرة، والرّاوي لا يرىٰ فيها غير «وقائع ورقية تتراكم لتؤلّف الموروث الذّهني لأهالي القلعة، إذ يتثال التّاريخ خلال أربعين قرناً دون اهتمام بالتّسلسل، إنّما بالوقوف علىٰ أكثر الوقائع دمويّةً ودلالة. فالرّاوي الذي يفرض حضوره، أحياناً بصوته الخاص، ويغيب أحياناً ليترك للوقائع أن تروىٰ موضوعياً، يتحوّل خلال لحظة القصّ إلىٰ مراقب لتاريخ من الوهم»[١٦]. فالتّاريخ بالنّسبة له «قلعة من ورق تحرقها الجمرة الملكية». وفي القصص الأخرىٰ، ثمّة محاكاة أسلوبيّة للصّيغ الملحميّة، وعناية واضحة بالشّخصيات التي تستمد ملامحها من الموروث القديم لا من الخطاب الحديث، وتصهر العناصر الفنيّة، قديمةً وجديدة، في كتلة غريبة لا تخضع بسهولة للتّوصيف؛ فهي تُعرض خلال وعي منشطر علىٰ نفسه، ورواة يَنشدون الأوهام والارتحال في الأزمنة والأمكنة.

إنّ الاتّصال الذي يمكن تلمسه بين تلك القصص ومرجعياتها البابليّة يأخذ مظاهر اتّصال شفاف ذي ملامح أسطوريّة أو ملحميّة أو تاريخيّة. وتبدو الإفادة حرّة، تُخضع العناصرَ الأصليّة إلى سياقات سرديّة جديدة، دونما اهتمام يذكر بقواعد السّرد التّقليدي... ولكنّها تبلورها معاً، لتجعل منها نسيجاً موحّداً وموحياً بكثير ممّا يمكن تحسّسه من مأزق يعيشه الإنسان الآن.

## ٥ ـ ٤:

ينبغي التّأكيد أنّ لطفيّة الدّليمي قد سبقتْ غيرَها في الاهتمام بأمر توظيف الموروث القديم في القصّة القصيرة. وجاءت قصّتها «هو الذي أتى» (١٩٨٥) لتكون شاهداً علىٰ الإفادة الموفقة من ذلك الموروث؛ وبخاصّة في إيجاد تناظر دلالي بين حكايتين متباعدتين في الزّمان، متماثلتين في المناحي الدّلاليّة، فضلاً عن التّشابه في السّرد والتّاريخ، ولاسيّما ما يتّصل بالوقائع الأسطوريّة الخاصّة بـ«جوديا ونانشا» والوقائع الخطابيّة المتخيّلة الخاصة بـ«جواد ونهال». وتؤطر هذه الثّنائية شبكةً من الأحزان التي تتجلىٰ في شخصيّة نهال، مثلما كانت قد تجلّتْ من قبل في شخصيّة جوديا لفراق نانشا التي اختطفها حارس «إيرش كيكال» إلى العالم السّفلي، والذي لن يبرأ من حزنه إلّا بحضورها. وبإزاء ذلك، يتجلىٰ حزن نهال علىٰ جواد الذي اختطفته الحربُ من بين يديها. وهكذا، يبدو أنّ جوديا ونهال كانا أسيري انتظار ممضّ، يأملان فيه عودة نانشا ونهال، وهما لن يعودا أبداً.

إنّ تداخل أطراف هذه الثّنائية هو ما يعطي هذه القصّة قوتَها وتوهّجها. فثمّة أولاً: جوديا ونانشا الغائبان في التّاريخ بحكم الضّرورة؛ وثمّة ثانياً: جواد ونهال الحاضران في السّرد بحكم الضّرورة أيضاً. بيد أنّ هذا المستوىٰ هو الظّاهر فقط، فاستكناه دلالته سيكشف أمراً مختلفاً من علاقات الغياب والحضور؛ وهو حضور نهال وجوديا، وغياب جواد ونانشا. ويصبح استحضار المغيَّب همّاً خاصّاً، بحكم السّرد، كما يصبح في الوقت نفسه رغبة محتدمة. وهكذا تتضافر هذه العلاقات لتؤسّس كيان القصّة، بما ينطوي عليه من تأويل يوظف مكوّنات الموروث القديم ويستثمره لأغراض شحن القصّة بكثير من احتمالات القراءة.

## (٦)

استثمرت القصّة العراقيّة المعاصرةُ الموروثَ البابليَّ على مستوى الأحداث والشّخصيّات والفضاءات والعصور والمفاهيم والأسلوب الملحمي الفخم والنصوص القديمة.

نخلص، إثر العرض والتّحليل، إلىٰ أنّ القصّة العراقيّة القصيرة المعاصرة، كما مثّلْنا عليها بنماذج لأبرز كتابها، قد استثمرتْ كثيراً من مظاهر الموروث البابلي القديم، الذي كان خلاصة لانجازات حضاريّة وأسطوريّة متعدّدة. ويمكن حصر أهمّ حقول الاستثمار، أو مجالاته، فيما يأتي:

١ ـ استثمار علىٰ مستوىٰ الأفعال (= الأحداث والوقائع) مثل أحداث

(١٥) فاضل ثامر، «بنية الواقعي والملحمي في السّرد القصصي: النّص والنّص الغائب في قصص محمود جنداري»، مجلّة الأديب المعاصر، بغداد ٤٤/ ١٩٩٢.

(١٦) المتخيّل السّردي ص ٣٦.

الطّوفان والحروب والطّقوس الدّينيّة... إلخ كما يُلمس في قصص محمود جنداري وجليل القيسي ومحمد خضير.

٢ ـ استثمار علىٰ مستوىٰ الفاعلين (= الشّخصيات) مثل الآلهة والكهنة والشّخصيات المشهورة كالملوك والأمراء والأبطال، كما يُلمس في القصص كلّها.

٣ ـ استثمار الفضاءات كالمعابد والمدن والأبراج.

٤ ـ استثمار عصور محددة، مثل عصور المدن والسّلالات، كما في قصص محمود جنداري ولطفيّة الدّليمي.

٥ ـ استثمار المفاهيم الثّقافية واللّاهوتيّة والحضاريّة، مثل العدل والمساواة والتّضحية والحقوق، كما في قصص جليل القيسي ولطفيّة الدّليمي.

٦ ـ استثمار النّصوص القديمة، وذلك بأن تُضمَّنَ القصصُ قطعاً منها، كما في قصص جليل القيسي ولطفيّة الدّليمي ومحمد خضير... أو أن يعاد تشكيلها طبقاً لأساليب الكتابة الحديثة، كما في قصص محمود جنداري.

٧ ـ استثمار الأسلوب الملحمي الذي يتّصف بالفخامة، كما تجلىٰ في الملاحم والأساطير، وهو ما يُلمس واضحاً في قصص محمود جنداري ومحمّد خضير.

ليبيا