دراسة في نماذج من الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣

أ.د. باسم صالح حميد
كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة فحص نماذج من الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣ تقوم بنيتها الأساسية بشكل كلي على نص سابق، سميناه النص الأساسي، لتكون الروايات عينة البحث بمثابة نصوص مرآتية لذلك النص الأساسي. وقد وقع اختيارنا على النماذج الروائية الآتية:

١. أموات بغداد، جمال حسين علي، الصادرة سنة ٢٠٠٨
٢. فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، الصادرة سنة ٢٠١٣
٣. مشرحة بغداد، برهان شاوي، الصادرة سنة ٢٠١٤

إن ما يجمع هذه الروايات الثلاث، هو ارتكاز بنيتها على نص سابق، حاولت الروايات البناء عليه مع مراعاة السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية في النص اللاحق. وقد يكون النص السابق روايةً، مثل رواية (فرانكنشتاين) لماري شيلي، حيث ارتكزت عليها روايتان هما (أموات بغداد) و(فرانكشتاين في بغداد). وقد يكون النص السابق فيلماً، مثل فيلم (فرانكنشتاين) بطولة روبرت دي نيرو Robert De Niro، إنتاج سنة ١٩٩٤، الذي وجدنا أن رواية (سعداوي) تأثرت به كثيراً. أو فيلم (الآخرون) بطولة نيكول كدمان Necole Kidman، إنتاج سنة ٢٠٠١، الذي ارتكزت عليه رواية (مشرحة بغداد). وهذا ما يجعل الروايات عينة البحث تنتمي لأدب ما بعد الحداثة.

بناء على ما تقدم، قسمنا البحث على محورين؛ درسنا في المحور الأول الرواية والنص الأساسي، بينما درسنا في المحور الثاني الرواية والفيلم. واختتمنا الدراسة بأهم النتائج التي توصلت إليها. وقد وجدنا أن الروايات عينة البحث قد أفادت من النصوص التي ترتكز على ثيمة العنف.

المدخل

ترتكز الروايات عينة البحث على نصوص سابقة، وتبني معمارها الروائي عليها. وهذا ما يجعل الروايات المختارة نصوصاً ما بعد حداثية، حيث تعيد قراءة النصوص السابقة في ظل ظروف تختلف عن تلك التي كُتبت بها النصوص السابقة، إذ ((تسعى بعض الروايات إلى أن تخلق تراكيب لغوية بديلة أو أعمالاً قصصية مما يتضمن فقط أشكالاً قديمة وذلك بحثِّ القارئ على الاعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبية التراثية عند الإجهاد لتكوين معنى للنص الجديد.))[١]. وهذه واحدة من استراتيجيات ما بعد الحداثة، التي أصبح التوجه فيها يميل إلى كسر الإيهام بالواقع وتنبيه القارئ إلى طبيعة الكتابة القصصية نفسها، وليس إلى التخييل القصصي القائم عليها، ((وتطابقاً مع هذا النوع من التحدي في الروايات نفسها، وُجدت دراسات نظرية عديدة اختصت بطبيعة الكتابة القصصية باعتبارها نظام إدراك إنساني رئيسي- في الخرافة، وأيضاً، في التاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا.))[٢]. وهو ما يُطلق عليه مصطلح ما وراء السرد Metafiction، وهو مصطلح ((يُستخدَم للدلالة على الكتابات الروائية التي تلفت النظر بوعي ذاتي وعلى نحو نظامي إلى كونه نتاجاً صنعياً، وذلك لطرح الأسئلة عن العلاقة بين الخيال القصصي والواقع))[٣].

ولعل أهم ما يميز ما وراء السرد هو أنه ((يعلن عن نفسه بوصفه نصاً من نتاج بشري صناعي ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية))[٤].

يأخذ هذا البحث بعداً ميتا- نصياً، إذ ينفتح النص اللاحق على النص السابق، ويقيم "حواراً" معه، عبر (إعادة) إنتاجه مع مراعاة السياقات الاجتماعية والتاريخية والثقافية للنص اللاحق. وهذا ما طرحه باختين في أكثر من موضع في نظريته السردية القائمة على المبدأ الحواري بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، حيث توضح الناقدة الفرنسية- بلغارية الأصل- جوليا كرستيفا بلغة سيميائية، في حديثها عن مفهوم الحوار عند باختين هذه النظرية بقولها: ((إن أبعاد أو نظائر الحوار الثلاثة هي الذات الكاتبة، والمُخاطَب، والنصوص الخارجية. وهكذا تُحدَّد منزلة الكلمة أفقياً "فالكلمة تنتمي للذات الكاتبة والمُخاطَب". وكذلك عمودياً "فالكلمة في النص موجَّهة نحو كتابات أدبية سابقة". ومع ذلك، فإن المُخاطَب يُتضمَّن ضمن عالم الكتاب الخطابي فقط بوصفه هو نفسه خطاب، وهكذا فهو ينصهر مع خطاب الآخر هذا- أي الكتاب، الذي فيما يتعلق به كتب الكاتب نصه الخاص. وبذلك يتطابق المحوران الأفقي "الذات الكاتبة- المُخاطَب" والعمودي "النص- السياق" مبرزة حقيقة مهمة مفادها: إن كل كلمة "نص" هي نقطة تقاطع كلمات "نصوص"، حيث يمكن على الأقل للكلمة الأخرى "للنص" أن تُقرَأ))[٥].

ويرفض باختين، بنظرة نبوئية- حين كان مفهوم البنية مهيمناً على النظرية الأدبية- انغلاق النص واكتفاءه بنفسه، ويرى أن النص الأدبي منفتح على التاريخ الأدبي، لا سيما النصوص الكلاسيكية، ((فالحياة التاريخية للمؤلفات الكلاسيكية هي في الحقيقة عملية تغيير مستمرة لنبرتها الاجتماعية الآيديولوجية. وهذه الأعمال قادرة، بفضل الإمكانات القصدية الكامنة فيها، على أن تكشف في كل عصر، وعلى الخلفية الجديدة المشيعة للحوارية فيها لحظات معنوية جديدة باستمرار؛ وبالتالي يستمر قوامها المعنوي في النماء والتطور. كما إن تأثيرها في الإبداع اللاحق يتضمن بالضرورة إعادة التنبير))[٦]. والمقصود بإعادة التنبير هو المضامين أو الأفكار الجديدة التي يضيفها النص- المرآة على النص السابق، حيث ((إن الأخذ بعين الاعتبار لكل التغيرات اللاحقة في موقع النبر التي تطرأ على صور رواية ما، على صورة دون كيخوت مثلاً، يكتسب أهمية كشفية هائلة، فهو يعمق ويوسع فهمها الآيديولوجي الفني، ذلك أن الصور الروائية العظيمة تستمر في النماء والتطور حتى بعد ولادتها، وقادرة على التحول تحولاً خلاّقاً في العصور الأخرى البعيدة عن يوم وساعة ولادتها))[٧].

لقد قدمت الناقدة الهولندية (ميك بال) واحدة من تقنيات ما وراء السرد، بتأثر واضح بنظرية الحوارية عند باختين، إذ تصطلح على هذه التقنية بـ(النص- المرآة) Text–Mirror، حيث تتناول النصوص في إطار التشابه بين النص السابق والنص اللاحق، ومدى استفادة النص الثاني من الأول، إذ ((يعمل النص- المرآة بوصفه توجهات للاستخدام: تحتوي القصة المُضمَّنة اقتراحاً حول الكيفية التي ينبغي أن يُقرأ فيها النص. حتى في هذه الحالة، يعمل النص المُضمَّن بوصفه علامة للقارئ))[٨].

يعمل النص السابق بوصفه موجّهاً للقراءة، حيث يكون النص اللاحق، أو (النص-المرآة) مرآة للنص السابق. ((إن استعارة المرآة قائمة على فكرة الانعكاس، والتي بدورها تنطوي على انعكاس))[٩]. وتأخذ (بال) مثالاً على النص-المرآة قصة لبورخس بعنوان (بيير مينارد، مؤلف كيشوت). ومينارد في القصة ((شاعر متوفى، كانت لديه أجزاء مخطوطة حرفياً من رواية سرفانتس (دون كيشوت). يصرح الراوي أن المخطوط الذي كتبه مينارد، على الرغم من المطابقة الحرفية لنص سرفانتس، هو أنفس بشكل لا نهائي تقريباً))[١٠]. وترى (بال) أن المغزى من "استنساخ" كهذا هو الزمن والتاريخ، إذ ((تبدو كيفية القراءة... مساهمة قيّمة للتجربة السردية لفهم الفن والأدب، الفن، ليس بوصفه مجموعة ثابتة من الأشياء المحتفظ بها كأنها مقدسات، بل بوصفه عملية متطورة للحياة))[١١].

وتكمن أهمية النص-المرآة في أنه ((يفرض نسخته الخاصة من الحكاية، فيشوش النسخة التي كنّا نقرؤها لحظة تَدخّلَ. ويضع أهمية التفصيل موضع بحث))[١٢]. وعليه فإن النص-المرآة يكون صيغة قرائية للنص الأساسي.

بناء على ما تقدم، سوف يدرس هذا البحث علاقة النص اللاحق بالنص السابق، سواء كان الأخير نصاً روائياً أو نصاً سينمائياً، حيث سنقسم البحث على محورين؛ ندرس في المحور الأول الرواية والنص الأساسي. بينما سندرس في المحور الثاني الرواية والفيلم.

المحور الأول- الرواية والنص الأساسي

يمكن عدّ رواية (أموات بغداد) نصاً مرآتياً لرواية (فرانكنشتاين) للروائية الإنكليزية ماري شيلي التي كتبتها سنة ١٨١٨. اذ إن إحالة النص- المرآة على النص الأساسي Primary text بوضوح يقرّ بالبناء الميتا سردي للنص اللاحق، ويتجاوز عالم التخييل الروائي إلى إضاءة ثيمة النص والرسالة المنطوية عليه. وإذا كان النص السابق تخييلاً، فإن النص-المرآة ميتا سردي بامتياز. إن هذا اللون من "الميتا" ((يفترض القبول بالعقد الافتراضي بين المؤلف والقارئ، على عدّ هذا النص لعبة كتابية صرفة))[١٣].

وتكمن نقطة التشابه الأساسية بين روايتي (فرانكنشتاين) و(أموات بغداد) في الشخصية الرئيسة (العالِم) الذي يعمل على تكوين كائن بشري جديد من جمع أعضاء بشرية لأناس متوفين. فـ(فيكتور فرانكنشتاين) في النص الأساسي يعتكف في المختبر ليكوّن مسخاً من جثث بشرية مختلفة. أما (العالِم العراقي) الذي يسمّيه الروائي بـ(الرجل)، فإنه يكرّس كل علمه ووقته وجهده في مشرحة بغداد ليكوّن كائناً عراقياً جديدا من أجزاء من ضحايا العنف والصراع الداخلي في العراق، حيث وظّف (الرجل) علمه لغاية نبيلة، وهو تخليص البلاد من العنف بتكوين إنسان خالٍ من جينات العنف والقتل:

((- بعد أن عرفتُ السبب البيوكيميائي واقتربت من عنوان الجين المنحرف والمعطوب في مجموع العائلات البشرية التي فحصتها هنا، أحاول صناعة عراقي أصيل يحجب عمل هذا الجين الشرير في الأجيال القادمة، وسنحصل على بلاد خالية من هذا المرض الذي استمرت الأجيال تحمله بسبب وفرة الجينات المؤذية التي كان الغرباء يحملونها إليه، هذا هو الحل الأبدي للعراق وليس قصف المدن بمن فيها والكذب وبناء المعتقلات الجديدة وتعذيب الخلق وسرقة الثروات والغبن والظلم والفساد والجهل.))(ص٤٤٠-٤٤١). لهذا يمكن القول إن رواية (أموات بغداد) نص مرآتي يعتمد على إعادة كتابة النص الأساسي (رواية فرانكنشتاين) مضيفاً عليه مضامين وأفكاراً نابعة من واقع المجتمع العراقي وظروفه بعد التغيير.

إن ((كتابات ما وراء القص هي استجابة ومساهمة في الوقت نفسه لمعنى أكثر تطرفاً يقول بأن التاريخ أو الحقيقة هما افتراضيان: لم يعد هناك عالم من الحقائق الخارجية بل سلسلة من التراكيب، وفنون الخداع، والهياكل غير الدائمة. ينبع التوظيف الصريح لتقنية ما وراء القص ... من استجواب الحداثة للوعي والحقيقة))[١٤].

لقد تنبه بورديار، كما يقول بعض النقاد إلى ((أن العالم الذي نعيشه تمت الاستعاضة عنه بعالم مستنسخ، حيث البحث عن مؤثرات متشابهة لا أكثر. العيش ضمن عالم افتراضي، يصفه إمبرتو إيكو بـ"الكذب الموثوق به"، أي خلق واقع غير موجود أصلاً من خلال استخدام إشارات الواقع نفسه))[١٥].

أراد (الرجل) أن يكون (إنسانه) العراقي الجديد صفحة بيضاء، وذلك لتنقية المجتمع وكأنه خُلق من جديد:

((وألحَّ على ضرورة تغيير مكونات السائل المنوي للعراق المتكون من كل أجزاء بدنه لابتكار عراقي صحيح))(ص٤٠٠).

تقوم فكرة (العالِم العراقي) على التنبؤ اليوتوبي بالمستقبل، حيث يرى (الرجل) أن المستقبل يمكن أن يكون مشرقاً عبر ابتكار الكائن الجديد الذي بذل (الرجل) حياته من أجله:

((وما جعله صعب الإرضاء، تلك الأيام الأولى التي قضاها متجولاً في شوارع المدينة التي تُنهب أمامه وتُحرق بأيادي أبنائها. ولوّعته الأفكار التي تزداد حكمة على الدوام بمؤازرة من رنين أبوقراط: "اكشف الماضي، شخّص الحاضر، تنبّأ بالمستقبل))(ص٤٠٣).

حيث ترتكز فلسفة المشروع لدى (الرجل) على تشخيص المشكلة وإيجاد الحل لها حتى لو كان حلاً غير واقعي. هنا نجد ملامح الفكرة الأساسية في رواية (أموات بغداد)، فإذا كان النظام السابق قد أسهم على نحو فعّال بتكريس العنف بين مكونات المجتمع، لاسيما في قضية المقابر الجماعية التي ركّز (الرجل) عليها كثيراً لأن أخوته الثلاثة راحوا ضحيتها، وإذا كانت الأحزاب السلطوية بعد التغيير قد بحثت عن مصلحتها حتى لو بإذكاء نار الاقتتال الداخلي والصراعات المسلحة وهيمنة العنف الجماعي والخوف على الشارع العراقي، فإن الحل يكمن في العودة إلى البراءة، العودة إلى أصل الإنسان العراقي الذي خُلق وديعاً ومسالماً، ليست فيه جرثومة العنف. ولعل العودة إلى الإنسان العراقي الأول يكمن في شرطين؛ الأول بايولوجي، والثاني اجتماعي: ((وكان الرجل قد اكتشف، منذ وقت طويل، أحد الألغاز البناءة نافخاً الروح في الجين الشرير ليحوله إلى طيب، ولكن تجربته اشترطت تغير ظروف البيئة.))(ص٤٠٦).

حيث وجد (الرجل) في تشخيصه لمشكلة العنف في العراق أن فيروس العنف وجد البيئة الخصبة له بعد انهيار التماسك الاجتماعي بعد التغيير: ((غير أنه اكتشف، منذ اللحظات الأولى للتغيير في البلاد، الخلل المزمن في الآلية التي حدث فيها التغيير، وأن الروابط التي كان يقوم عليها المجتمع تآكلت كالهشيم، وداهمته فيروسات قادرة على إحداث تغييرات غير متوقعة وكأن السلالة غير مستهدفة وراثياً فحسب، بل المفجر البيئي الغريب عليه الذي لاحظه الرجل منذ لحظات عودته الأولى في أن كل شخص هنا يتمنى للآخر السوء، وكأن المجتمع أطاح به تليّف وأن قوى خارقة تلعب النرد بجيناته المنفلتة من مخبئها بما يعني إمكانية حدوث أي شيء غير متوقع ومؤذٍ في أية لحظة.))(ص٤٠٦).

هنا يقتبس النص- المرآة الفكرة السياسية من النص الأساسي، الذي يقوم في بنيته العميقة على فكرة أن ((البراءة هي الأصل، والحكومات تفسد الإنسان... إن مركز هذا الخطاب السياسي هو في مواطنية الإنسان الاجتماعي، في علاقة مباشرة بين الفرد والدولة))[١٦]، فمسخ فيكتور فرانكنشتاين خُلق ودوداً ونقياً، لا يدرك لماذا يكون العنف والقتل لدى الإنسان: ((لم يكن بوسعي حتى مدة طويلة أن أتخيل كيف يمكن لإنسان أن يقتل أخاه الإنسان، أو حتى لماذا توجد قوانين وحكومات، ولكني حين سمعت تفصيلات الرذيلة وسفك الدماء، بطُل عجبي وأُصبت بالغثيان والاشمئزاز.))[١٧].

إن (مسخ) شيلي كائن بريء، يحلم بعقد اجتماعي، وزوجة من جنسه، يعيش معها حتى لو وسط الصحراء. لكن قسوة فرانكنشتاين والمجتمع معه حولته إلى مسخ عنيف ومنتقم: ((... دخلت أفخر كوخ، ولكن ما أن وضعت قدمي داخل الباب حتى صرخ الأطفال، وأغمى على إحدى النساء. وهبّت القرية كلها، وهرب بعضهم، وهاجمني بعضهم حتى أُصبت بالكدمات من الأحجار والمقذوفات الأخرى.))(ص١١٥).

هنا تلعب الظروف الاجتماعية دوراً حاسماً في تغير نظرة (المسخ) وتحوله إلى كائن عنيف، كما هو الحال مع تغير طبيعة المجتمع العراقي من السلم والطيبة والتعايش إلى العنف والقتل. وهذا ما تكرس على نحو كبير بعد التغيير. هنا يكون النص الثاني (أموات بغداد) مرآة للنص الأساسي (فرانكنشتاين) على مستوى البنية العميقة للنص. وإذا كانت رواية شيلي (فرانكنشتاين) بمعنى من المعاني ((صرخة ضد التوظيف العشوائي وغير الإنساني للعلم، والذي ينتج سلسلة من الويلات

والمآسي على البشرية، حيث يكون الفاعل ضحية لفعله))[١٨]. وإذا كانت رواية (أموات بغداد) تقوم على فكرة تكوين إنسان عراقي خالٍ من جينات العنف، فإن رواية (فرانكشتاين في بغداد) تقوم على فكرة استمرار العنف، عبر رمزية بقاء المسخ (الشسمه) طليقاً والقبض على هادي العتاك بدلاً عنه. هنا يكون نص شيلي نصاً غير منجز، لأن القراءات والمعاني المنطوية عليه تنتقل عبر الأزمنة، حيث تواصل هذه المعاني الانزلاق من عصر إلى آخر ومن شخص إلى آخر.

يمكن تلمس العديد من نقاط التشابه بين نص سعداوي وبين النص الأساسي. تبدأ نقاط التشابه باسمي الروايتين، ولا تنتهي بطريقة توزيع الفصول والمعمار الروائي والمخطط العام لهما. يأخذ سعداوي اسم روايته من اسم النص الأساسي (فرانكشتاين)، لكنه يحدد الفضاء العام الذي يتحرك فيه "فرانكشتاين" (في بغداد). ومن المسلّم به أن "فرانكشتاين" سعداوي هو استعارة من النص الأساسي أو هو مرآة للنص الأساسي بالمعنى الاستعاري.

فرانكنشتاين في النص الأساسي هو العالِم في الفلسفة الطبيعية والكيمياء، الذي كان اهتمامه ينصب على: ((بناء هيكل الإنسان وأي حيوان وهب الحياة))[١٩].

لقد نجح فيكتور فرانكنشتاين في تكوين هذا الإنسان ومنحه إكسير الحياة، لكنه لم يمنحه إسماً، دلالة على الاستبعاد الاجتماعي للمسخ.

لكن من هو (فرانكشتاين) في رواية سعداوي؟ نجد في الرواية شخصية بسيطة وغير متعلمة هي شخصية (هادي العتاك) الرجل الخمسيني الذي يعمل في بيع وشراء المواد المستعملة. كان (هادي) يجمع بقايا جثث ضحايا الانفجارات، واستطاع أن يكوّن منها إنساناً كاملاً ، وكان هدفه أن يرسل هذه الجثة الجديدة إلى الطب العدلي (المشرحة)، وتُدفن حفظاً لكرامة الإنسان. لكن ما حدث أن هذه الجثة الجديدة دخلت فيها روح الضحية (حسيب محمد جعفر)، ومن ثم اكتسبت الحياة ، وأصبحت إنساناً حياً، بعد هطول الأمطار على الجثة المصطنعة.

دخل في وعي الكائن الجديد أن ينتقم ممن قتل أجزاءه بهذه الطريقة العنيفة. هنا لا يوجد تفسير علمي- على طريقة النص الأساسي، أو حتى على طريقة رواية (أموات بغداد)- في كيفية تكوين الكائن الجديد واكتسابه الحياة. لذلك لا يمكن أن يكون (هادي العتاك) استعارة للعالِم (فرانكنشتاين) في النص الأساسي- كما هو الحال مع العالِم العراقي في رواية (أموات بغداد)- أي لا يمكن أن يكون (العتاك) هو (فرانكشتاين) سعداوي. كما إن القصة أكبر من عقل (هادي العتاك)، كما فكر الصحفي (محمود السوادي): ((إنها قصة رهيبة حقاً، ولا يمكن لخيال هذا العجوز المخبول لوحده أن يخلقها. إنها تحوي أشياء أكثر تعقيداً من دماغ هذا العتاك المسطح))(ص١٣٢).

ويؤكد الراوي الغائب الذي يستبطن وعي (هادي) الفكرة الخيالية التي ابتدعها (العتاك) عن المسخ: ((وهو لا يستحق هذا المصير، فلم يرتكب جرماً في حياته سوى إطلاق الأكاذيب. أكاذيب غير مضرة، ما سوى كذبته الكبرى عن "الشسمه". نعم إنها كذبة. من الأفضل له أن ينظر إليها هكذا الآن، فكلما صدّق أنها تجربة حقيقية مرّ بها ازدادت مشاكله ومتاعبه. إنها كذبة رهيبة ومخيفة صنعها خياله المشوش في لحظة ما غامضة من حياته، وعليه أن ينساها الآن تماماً. تذكّر قراراته ليلة أمس فتشجع أكثر وعقد العزم على تغيير كل شيء))(ص٢٤١).

إذا لم يكن (هادي) هو الذي (صنع) المسخ، فمن هو (صانعه)؟ وإذا لم يكن هناك (صانع)، فلا يمكن أن يكون هناك (مصنوع). هنا يكون (فرانكشتاين) سعداوي ومسخه استعارة للمجتمع الذي أطلق الشر من دواخله بعد التغيير، وأصبح عنيفاً وقاتلاً ومنتقماً. فهو القاتل وهو القتيل. هو المنتقم وهو المُنتقَم منه. وما يؤكد هذه النتيجة فكرة الفيلم الذي يعمل (علي باهر السعيدي) رئيس تحرير مجلة (الحقيقة) على إنتاجه، وهو يلخص أحوال المجتمع بعد التغيير: ((قال لها إن فكرة الفلم وقصته

ستكون حول الشر الذي نشترك جميعاً في امتلاكه في الوقت الذي ندّعي أننا نحاربه، وكيف أنه قائم هنا بين جوانحنا ونحن نريد الإجهاز عليه في الشارع. وإننا جميعاً مجرمون بنسبة أو بأخرى، وإن الظلام الداخلي هو الأكثر عتمة بين كل أنواع الظلام المعروفة. إننا نكوّن جميعاً هذا الكائن الشرير الذي يجهز على حياتنا الآن.))(ص٢٧١-٢٧٢).

إن فكرة (السعيدي) هي فكرة الرواية نفسها، وهي أن الشر المتمثل بالمسخ هو من نتاجنا، وإننا جميعاً نمتلك جزءاً من الشر والعنف والقتل الذي تسبب بقيام المسخ. وهذه الفكرة قريبة من فكرة أحد أهم أتباع المسخ، وهو (المجنون الأكبر)، الذي رأى أننا صنعنا المسخ وأطلقناه في الشارع.

هنا يستعير النص- المرآة النظرة التشاؤمية للتاريخ من النص الأساسي ((ثمة هنا تصور متشائم للتاريخ (كل التاريخ ليس سوى تاريخ المآسي التي يسببها للبشرية النزوع إلى الشر لدى الناس وجنونهم)، يشكل النزوع إلى الشر فيه، بصورة استباقية، معادلاً لمسخ فرانكنشتاين: لديه القدرة على التجسد في أجسام جديدة، التيهان المدمر والقاتل))[٢٠]. فالمسخ في كلا النصين لا يُنظر إليه بوصفه حالة فردية، بل هو ((يمثل دائماً حالة جماعية، جيشاً أو جمهوراً))[٢١].

هنا يمتلك النص- المرآة عمقه ودلالته الآيديولوجية في تكريس فكرة المسخ على تصوير العنف والصراع الداخلي والقتل في المجتمع، فالظرف التاريخي لما بعد التغيير في العراق يتمثل أساساً بالعنف والهرب إلى الأمام، فالتغيير مخيف- مثل المسخ- لأنه دموي وقاتل وفوضوي ومتخبط. لذلك فـ(الشسمه) هنا هو استعارة لهذا التغيير.

إن فيكتور فرانكنشتاين في النص الأصلي، وإن كان منح الحياة لمسخه، لكنه لم يمنحه إسماً. ولغياب التسمية هذه دلالة اجتماعية مهمة ((أما المسخ فلا يُطلق عليه إسم أبداً: هو المستبعد من سلسلة الكائنات. كيف يمكن أن يُطلق عليه إسم، أي يُعطى هوية، مكانة في شبكة العلاقات الاجتماعية والعائلية؟))[٢٢]. وهذه نقطة شبه أخرى للنص- المرآة مع النص الأساسي، فـ(هادي العتاك) كذلك لم يمنح مسخه إسماً، بل أطلق عليه (الشسمه)، أي الذي لا يُعرف اسمه، فهو خطير وقاتل ومخيف وبشع المنظر- مثل مسخ فرانكنشتاين في النص الأساسي- لذلك ليست لديه صلات اجتماعية. وإذا كوّن له بعض الأتباع في خضم مهمته الانتقامية، ووسط الفوضى وغياب الرؤية، فهؤلاء الأتباع يمكن تسميتهم بجماعات العنف التي تظهر في حالات تفكك المجتمع، حيث تحاول كل جماعة أن تكسب لها مجموعة من الأتباع من خلال تكريس العنف الجماعي، وإشاعة الخوف من الآخر. لكن (مسخ) سعداوي يبقى وحيداً في الأخير ولا يتبعه أحد.

وإذا كان هدف مسخ (شيلي) هو بناء عائلة وحياة مجتمعية خاصة به، حتى لو ذهب ((إلى مجاهل أميركا الوسطى الهمجية الواسعة))[٢٣]، فإن هدف مسخ (سعداوي) هو تحقيق العدالة الاجتماعية عبر الانتقام للضحايا من القتلة. لكن مقاصد المسخين تتيه بسبب الظروف الاجتماعية التي جعلتهما يتجهان إلى العنف والقتل، فتبدلت طبيعتهما الطيبة إلى طبيعة شريرة وخطرة. ولعل في التشابه بين مخططي الروايتين ما يؤكد على تأثر النص- المرآة بالنص الأساسي الذي يمكن توضيح مخططه كالآتي[٢٤]:

[الرسائل ١-٤ [الفصول ١-١٠ [الفصول ١١-١٦] الفصول ١٧-٢٤] نهاية الرواية/الرسائل]

والتون فرانكنشتاين المسخ فرانكنشتاين والتون

تندرج قصة فرانكنشتاين داخل قصة المستكشف القطبي والتن، بينما تندرج قصة المسخ داخل قصة فرانكنشتاين. أما مخطط رواية سعداوي فهو كالآتي:

[التقرير النهائي [الفصول ١-٩ [الفصل العاشر] الفصول ١١-١٧] الفصلان ١٨-١٩]

افتتاحية الراوي الغائب الشسمه الراوي الغائب المؤلف

تندرج قصة (هادي العتاك) داخل قصة المؤلف المكونة من سبعة عشر فصلاً، والتي كتبها بناء على التسجيلات التي حصل عليها من الصحفي محمود السوادي، بينما تندرج قصة (الشسمه) داخل قصة (هادي العتاك). من الملاحظ أن قصتي المسخين في الروايتين تقعان في منتصف الروايتين تقريباً، أي في قلب الروايتين، وهذا ما يدل على أهميتهما ومركزيتهما في النصين.

المحور الثاني- الرواية والفيلم

لم تشهد رواية في العالم هذا الكم الكبير من الأفلام السينمائية التي تتضمن إعادة تصوّر لها، كما هو الحال مع رواية ماري شيلي (فرانكنشتاين). فقد أنتجت السينما ١١٤ فيلماً[٢٥]، بدءاً من سنة ١٩١٠ حتى سنة ٢٠١٥. فضلاً عن سلسلة من العروض المسرحية المقتبسة من الرواية. كما تناولها كتّاب الكوميديا السياسية والغنائية، وحتى قصص الأطفال[٢٦]

إن هذا العدد الكبير من الأفلام المبنية على الرواية يعكس تعدد قراءاتها بشكل يكاد يكون لا نهائيا. كما يؤكد الطبيعة غير المنجزة، واللانهائية للنص الأساسي. ولعل واحداً من أهم الأفلام المستوحاة من رواية شيلي هو الفيلم السينمائي (فرانكنشتاين) للمخرج كينث برنغ Kenneth Branagh. بطولة روبرت دي نيرو Robert De Niro، الذي قام بدور (المسخ)، وكينث برنغ Kenneth Branagh الذي قام بدور العالم (فيكتور فرانكنشتاين) وهو مخرج الفيلم نفسه.. وأنتجت الفيلم شركة Tristar Pictures سنة ١٩٩٤. ويمكن عدُّ فيلم (دي نيرو) نصاً أساسياً ثانياً لرواية سعداوي. وما يؤكد معرفة أحمد سعدواي بالفيلم المذكور، هو إشارة الصحفية الألمانية التي كانت تستمع مع الصحفي (محمود السوادي) إلى حكاية (العتاك) إلى فرضية تأثر (هادي العتاك) بفيلم (فرانكنشتاين) بطولة (دي نيرو): ((قالت لمحمود وهم يخرجون من المقهى، وقبل أن تودعه:

- هذا يروي فلما.. إنه يقتبس من فلم شهير لروبرت دي نيرو.
- نعم هو يشاهد أفلاماً كثيرة على ما يبدو.. إنه شخص مشهور في المنطقة.
- كان عليه أن يذهب إلى هوليود إذن.

قالت ضاحكة قبل أن تركب سيارة البروتون البيضاء العائدة للمترجم))(ص٢٦).

كما تذكر الرواية إشارة ثانية لفيلم (دي نيرو)، عبر مقالة كتبها الصحفي (محمود سوادي) عن (المسخ) الذي قصَّ (هادي العتاك) قصته: ((بعد يومين دفع محمود للسعيدي مقالة باسم "أساطير من الشارع العراقي" نالت إعجابه فوراً. وخلال تصميم العدد أرفق المقالة بصورة كبيرة لروبرت دي نيرو في فلمه الشهير عن فرانكشتاين. لم يفرح محمود بالنتيجة كثيراً، خصوصاً مع التعديل الذي شاهده على عنوان المقالة.

- فرانكشتاين في بغداد...)) (ص١٥٣).

عند قراءة رواية سعداوي نلاحظ، من الناحية الفنية، هيمنة السرد المتناوب لمجموع القصص الفرعية المكونة للمتن الروائي. والسرد المتناوب تقنية مستعارة من الفن السينمائي، حيث ((يقوم السرد الفيلمي على "التوليف" بين لقطات مختلفة، ويعتمد في أبسط مظاهره المباشرة على التسلسل المنطقي أو التاريخي من أجل رواية قصة، وهو في هذه الحالة يدعى بـ"التوليف الروائي"))[٢٧].

هنا نلاحظ تأثر سعداوي بالسرد السينمائي، حيث يقوم الفيلم على التناوب بين المشاهد السينمائية. وتقع على المشاهِد مهمة جمع الخيوط بينها، كما تقع على القارئ مهمة جمع خيوط الحبكة الروائية.

ولو عدنا إلى رواية (فرانكشتاين في بغداد) نجد مثل هذا التناوب الزماني والمكاني في مشاهد الرواية. فالفصل الرابع، مثلاً، يتناول الصحفي (محمود السوادي) وحركته من الفندق الذي يقطنه، إلى ساحة الطيران حيث وقع الانفجار وعليه تغطيته إعلامياً. ثم العودة إلى ماضي الشخصية في مدينته العمارة. ثم العودة إلى حاضر الشخصية وشهد سهرته مع اصدقائه. ثم مشهد انفجار سيارة النفايات الملغمة في مدخل فندق السدير، حيث كان (محمود) واصدقاؤه قريبين من مكان الانفجار. يترك الراوي (محمود السوادي) لينتقل في الفصل الخامس إلى بيت العجوز (إيليشوا) ولقائها بالمسخ الذي ظنته ابنها العائد (دانيال). والفصل يتنقل بين مشاهد في بيت (أم دانيال)، والخرابة اليهودية التي يسكنها (هادي العتاك)، والسوق في حي البتاوين. ثم يترك الراوي العجوز (إيليشوا) لينتقل في الفصل السادس إلى حادثة مقتل الشحاذين الأربعة على يدي (المسخ). ثم يعود المشهد مرة أخرى إلى (محمود السوادي) ورئيسه في العمل (علي باهر السعيدي) ولقائهما مع (العميد سرور) رئيس دائرة المتابعة والتعقيب.

يتضح من خلال الأنموذج السابق المونتاج الزماني والمكاني للقصص الفرعية المكونة للمتن الروائي. حيث اعتمد سعداوي هذا المونتاج في بناء الرواية كلها على شكل مشاهد درامية، أو سيناريو سينمائي.

يعمل المونتاج هنا على تماسك فكرة الفيلم من خلال المزج بين الأمكنة والمزج بين الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، حيث ((يشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمي إليها. وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد، أو هي باختصار طريقة لتوضيح "المضاعفة"))[٢٨]. ويرى همفري أن الوظيفة الأساسية للمونتاج هي ((التعبير عن الحركة وتعدد الوجوه. وهذه الوسيلة معدّة لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز))[٢٩]. والملمح الثاني من ملامح تأثر النص-المرآة بالنص السينمائي الأساسي هو هيمنة الإثارة الدرامية في كلا النصين، إذ يركز فيلم (دي نيرو) على مشاهد الرعب والعنف والقتل العنيف، وذلك لإعطاء الفيلم إثارة درامية إضافية، لاسيما مشهد قتل ((إليزابيث) زوجة فيكتور التي يحبها كثيراً، بطريقة بشعة، حيث استل قلبها من صدرها وهرب. ومشهد إعدام (جوستين موريس) بتهمة قتل الطفل (وليم) شقيق (فيكتور)، الذي قتله المسخ خنقاً وترك ميداليته قرب (جوستين) ليكون دليلاً مادياً على إدانتها. ومشهد حرق المرأة المسخ نفسها، التي صنعها (فيكتور) من جسد زوجته (إليزابيث)، حيث حرقت نفسها والمختبر بعد الصراع عليها بين فيكتور والمسخ.

كذلك فإن النهاية التراجيدية للمسخ جاءت في الفيلم على نحو مثير، حيث يحرق المسخ نفسه، مع جثة فيكتور، في القطب الشمالي، في مشهد جنائزي يذكرنا بمشاهد الموت التراجيدي في التراجيديات الكلاسيكية. في حين ينتهي المسخ، في الرواية، بأن يختفي في صقيع القطب الشمال ليموت هناك: ((ووثب من نافذة المقصورة، وهو يقول ذلك، ونزل على رمث الجليد الذي كان رأسياً قرب السفينة. وما لبث أن حملته الأمواج بعيداً وضاع في الظلام وعلى بعد ناء))[٣٠].

إننا لا نجد هذه المشاهد المثيرة في النص الأساسي، وهذا يعني أن الفيلم استجاب لشروط الإثارة الدرامية التي يتطلبها الفن السابع، لاسيما في أفلام الرعب والإثارة.

أما رواية سعداوي فإنها اعتمدت على نحو واضح الإثارة الدرامية من خلال الحضور اللافت لمشاهد العنف، التي تقوم على الحركة أكثر مما تقوم على الحوار، فالفصل الأول من الرواية يبدأ بمشهد انفجار سيارة النقل العام:((حدث الانفجار

بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال. التفت الجميع بسرعة داخل الباص، وشاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد))(ص١١).

وبالطريقة نفسها يصور سعداوي الانفجار الهائل في حي البتاوين (ص٣٠٠)، فضلا عن مشاهد القتل المختلفة في الرواية، التي يقوم بها المسخ أو غيره. كل هذه المشاهد تعطي إثارة وتوتراً دراميا، تفيد من التصوير السينمائي. ومن الواضح أن سعداوي كتب الرواية وفي ذهنه فن كتابة سيناريو الفيلم، كما تأثر بالإثارة الدرامية التي أضفاها فيلم (فرانكنشتاين) ١٩٩٤ على النص الروائي الأساسي. بينما لم نجد جمال حسين علي في رواية (أموات بغداد) متأثراً بأفلام الإثارة والرعب المستوحاة من رواية ماري شيلي، على الرغم من قيامها أساساً على رواية (فرانكنشتاين). كما لم نجد سردا متناوباً قائماً على تقنيتي المونتاج والكولاج السينمائيتين، كما هو الحال في رواية سعداوي.

إننا لا نبحث هنا عن مدى مطابقة النص-المرآة للفيلم، أو مطابقة الفيلم للنص الأساسي، بقدر البحث عن الجوانب الثقافية التي تشرّبتها النصوص وجسدتها، وهذا ما أكدت عليه ميك بال في معرض حديثها عن الرواية والفيلم القائم عليها: ((نقطة مقارنة الرواية والفيلم ليست تحديد القيمة الجمالية "للأمانة" إلى النص المصدر. بدلاً من ذلك، يمكن أن يساعد تناول الرواية والفيلم بوصفهما مُضمَّنين في الثقافة التي يعملان فيها. يمكن أن تساعد المقارنة لتبين ما الذي ينبغي على كلٍّ منهما أن يقوله لجمهوريهما، من خلال تركيبيهما السرديين الخاص بكل منهما. تكون علاقاتهما تناصية بقدر ما تكون علاقة استطراد داخلي))[٣١]

أما رواية (مشرحة بغداد) فيمكن عدّها نصاً مرآتياً لفيلم (الآخرون)[٣٢] The Others، بطولة (نيكول كدمان) Nicole Kidman، وإخراج (أليخاندرو أمينابار) Alejandro Amenabar. والفيلم من إنتاج شركة Dimension Films سنة ٢٠٠١. لقد أشار الراوي الغائب إلى مشاهدة (الحارس آدم) لفيلم (كدمان) وإعجابه به:

((في تلك الليلة شاهد الحارس آدم فيلماً أجنبياً اسمه "الآخرون" عن بيت تسكنه عائلة تتالف من أمٍّ مع طفليها وخادمتها الخرساء ومدبرة المنزل والبستاني، حيث تكتشف الأم بأن هناك أرواحاً تسكن المنزل الكبير الذي يقع وسط غابة بعيدة، ويتضح فيما بعد أن الأم وطفليها والخدم جميعهم هم الأموات، وأن الذين كانت تعتقد الأم بأنهم الأرواح التي سكنت البيت ليسوا سوى سكانها الأحياء الذين جاءوا ليستأجروه.))(ص٢٦).

تكمن نقطة التشابه بين النص الأساسي (الفيلم) والنص- المرآة (الرواية) في أن الشخصية الرئيسة في كلا النصين لا تعرف أنها ميتة، واختلط الأمر عليها هل هي من الأحياء أم من الأموات: ((لقد أعجبه الفيلم كثيراً... فكّر للحظة مع نفسه: هل نحن أموات وهذه هي أرواحنا تعيش، مثل أبطال الفيلم، أم نحن أحياء فعلاً؟))(ص٢٦).

لقد التصقت رائحة الجثث المتفسخة بـ(الحارس آدم) منذ ستة أشهر، أي منذ قتله، واعتاد عليها (ص١٩). وهو لا يأكل ولا يشرب. ولا يعرف لماذا انقطعت رغبته عن الأكل والشرب منذ أشهر (ص٢٥). وهو يرى أن:

((الحياة هنا داخل المشرحة هي الحياة بالنسبة له))(ص٣٨).

كما ظل في المشرحة دون أن يزور أمه منذ ستة أشهر دون أن يجد تفسيراً لهذا الانقطاع (ص٥١). تعطي هذه العلامات وغيرها الانطباع أن الشخصية الرئيسة (الحارس آدم) قد مات منذ ستة أشهر، وهو لا يشعر بهذا الانتقال، ولذلك تصارحه (جثة) الصبي المتوفى (ص٢١٤).

إن الشخصية الرئيسة (الحارس آدم) في النص- المرآة لا يأكل ولا يشرب، مثلما هو الحال مع الشخصية الرئيسة في الفيلم (غريس) التي تقوم بدورها الممثلة (نيكول كدمان). كما أن (الحارس آدم) لا يمكن أن يبتعد كثيراً عن المشرحة، وكذلك بالنسبة لـ(غريس) فلا يمكنها أن تبتعد كثيراً عن البيت لأن الضباب يحجب عنها الرؤية تماماً وتضطر إلى العودة.

يتسم الفضاء في النص الأساسي والنص المرآة بأنه مغلق، حيث تضيق حدوده الجغرافية التي تجري فيها الأحداث. إذ يكون هذا الفضاء بمثابة الإطار الوحيد لأحداث الفيلم والرواية. ومثلما يتحكم الفضاء بالأحداث في الفيلم، يتحكم كذلك بالأحداث في الرواية ويرسم خطوطها العريضة، فالفضاء هنا ((عنصر تكويني أساسي، وفاعل حقيقي، ربما بلغ إلى التحكم بالأحداث))[٣٣]. ومثلما يجب أن يبقى البيت مظلماً ومعتماً طوال النهار، لأن النور يؤذي الأطفال كثيراً ويودي بهم إلى (الوفاة)، فإن المشرحة يلفها الظلام والعتمة.

وكثيراً ما نجد هيمنة مفردة الظلام وعوالمها في الرواية مثل (السواد، الموت، القبر، التابوت، العتمة... الخ). لكن برهان شاوي يضيف إلى فكرة الرواية ثيمة جديدة مستوحاة من عوالم المجتمع ما بعد التغيير، حيث شاع العنف والقتل وإلغاء الآخر، حتى أصبحت بغداد بمثابة مشرحة كبيرة.

والملاحظ على الفيلم والرواية هو غياب المونتاج المكاني فيهما. فالفيلم يقتصر تصويره على فضاء المنزل المسكون بأشباح الموتى والحديقة التابعة له، أما الرواية فتجري معظم مشاهدها في المشرحة، علماً أن برهان شاوي وسّع التضييق الزماني والمكاني للأحداث عبر سرد القصص الفرعية التي ترويها (الجثث) الساكنة في المشرحة. وربما أن طبيعة الشخصيات فرضت تقييداً مكانياً على النص الروائي والفيلم، فالشخصيات متوفاة لكنها تعيش في وهم الحياة، ولا تكاد تعرف هل هي حية أم ميتة، إلا في نهاية النصين.

إن هذا الغياب للمونتاج المكاني أضفى سكونية واضحة على النصين، لكنهما حاولا تعويض هذا الغياب عبر حضور مشاهد الرعب، والجثث المتحركة، والترقب، وجعل المشاهِد متأرجحاً بين حياة الشخصيات وموتها.

الخاتمة

بعد استقراء الروايات عينة البحث بوصفها نصوصاً مرآتية، ترتكز على نصوص سابقة، نخرج بالنتائج الآتية:

١. تنتمي الروايات عينة البحث إلى مرحلة ما وراء السرد، وذلك بكسر الإيهام بالواقع من خلال ارتكازها على نصوص سابقة، والإقرار، ضمناً أو صراحة، بهذه الركيزة، فتكون بذلك نصوصاً مرآتية لنصوص أساسية.

٢. كان حضور النص السابق في النص اللاحق واضحاً ومهيمناً، وذلك إما بذكره في النص اللاحق، كما هو الحال في روايتي (فرانكشتاين في بغداد) و(مشرحة بغداد). أو بتضمين الفكرة الأساسية على نحو واضح، دون ذكر اسم النص السابق، كما هو الحال في رواية (أموات بغداد).

٣. لا يعني النص-المرآة (استنساخاً) للنص الأساسي، بل هو يرتكز عليه، وينطلق منه لتصوير وتمثل السياقات الاجتماعية والثقافية الراهنة للنص اللاحق. وهذا ما ثبت لدينا في الروايات عينة البحث.

٤. قد يكون النص الأساسي رواية مثل رواية (فرانكشتاين) لماري شيلي، الذي قامت عليه روايتا (أموات بغداد) و(فرانكشتاين في بغداد). وقد يكون فيلماً مثل فيلم (فرانكنشتاين) بطولة روبرت دي نيرو، ١٩٩٤، الذي تلمسنا أثره الكبير في رواية (فرانكشتاين في بغداد). أو فيلم (الآخرون) بطولة نيكول كدمان، ٢٠٠١، الذي قامت عليه رواية (مشرحة بغداد). كما وجدنا أن فيلم (الآخرون) نفس مستوحى من رواية (دورة اللولب) لهنري جيمس.

هوامش البحث

[١] - ما وراء القصة، باتريشيا ووخ، تر: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ١، ١٩٩٨، ص٧٣.
[٢] - سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، تر: د. حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩، ص١٣٩.
[٣] - ما وراء القصة، باتريشيا ووخ، مصدر سابق، ص٧٢. ويُنظر كذلك: جماليات ما وراء القص، مجموعة باحثين، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠، ص٥٠.
[٤] - جماليات ما وراء القص، مصدر سابق، ص٥٩.
[٥] - The Kristeva Reader, Edited by Toril Moi, Oxford, ١٩٨٩, P٣٦-٣٧.
[٦] - الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨، ص٢٢٧- ٢٢٨.
[٧] - الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ص٢٢٩.
[٨] - Narratology, Mieke Bal, P٦٣.
[٩] - الحب القاتل/ دراسة أدبية نسوية في قصص الحب التوراتية، ميكي بال، تر: عهد علي ديب، دار الفرقد، دمشق، ٢٠١٠، ص١٦٨.
[١٠] - Narratology, Mieke Bal, P٦١.
[١١] - Ibid. P٦٢.
[١٢] - الحب القاتل، ميكي بال، ص ١٦٩.
[١٣] - المبنى الميتا- سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى، بيروت، ٢٠١٣، ص٨.
[١٤] - جماليات ما وراء القص، مجموعة باحثين، ص٤٩.
[١٥] - أخلاقيات التغيير في الرواية العراقية، عباس عبد جاسم، جريدة القدس العربي، ٥/ ١ / ٢٠١٥.
[١٦] - فرانكنشتاين- الأسطورة والفلسفة، جان جاك لوسيركل، ص٥١.
[١٧] - فرانكنشتاين، ميري شيلي، تر: كاظم سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص١٢٨.
[١٨] - رواية فرانكشتاين في بغداد- التناص والنص الغائب، فاضل ثامر، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد، ٣٦٦، أيار ٢٠١٤، ص
[١٩] - فرانكنشتاين، ميري شيلي، ص٥٧.
[٢٠] - فرانكنشتاين- الأسطورة والفلسفة، لوسيركل، ص٦٩-٧٠.
[٢١] - المصدر نفسه، ص٧٢.
[٢٢] - المصدر نفسه، ص٦.
[٢٣] فرانكنشتاين، شيلي، ص١٥٥.
[٢٤] - فرانكنشتاين- الأسطورة والفلسفة، لوسيركل، ص٢٠.
[٢٥]- List of films featuring Frankenstein's monster, https://ar.wikipedia.org, ٢٠/ ٧/ ٢٠١٥.
[٢٦] - ينظر: من الذي كتب رواية فرانكنشتاين، ليندا برات، تر: مصطفى البصري، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عدد١، ٢٠١٣، ص١٥٥.
[٢٧] - البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٣٥.
[٢٨] - تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: د.محمود الربيعي،دار المعارف بمصر، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٥، ص٧٢. و(المضاعفة) أو (عين الكاميرا) أو (المشهد المضاعف) هي ((أسماء توحي بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة واحدة)). ويسميها همفري بـ(المونتاج المكاني). المصدر نفسه، ص٧٣.
[٢٩] - تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ص ٧٣.
[٣٠] - فرانكنشتاين، ميري شيلي، ص٢٣٦.
[٣١] - narratology, Mieke Bal, P ١٧٠.
[٣٢] - من الجدير بالذكر أن فيلم (الآخرون) مستوحى جزئياً من رواية (دورة اللولب) The Tum of the Crew، للروائي الإنكليزي، أميركي الأصل، هنري جيمس، التي نشرها سنة ١٨٩٨. وهي من روايات الرعب والأشباح، مما يعني أن فيلم (الآخرون) هو، بدوره، نص مرآتي لرواية (دورة اللولب).
[٣٣] - الفضاء الروائي، جنيت وآخرون، ص٣٧.

المصادر والمراجع

١. أخلاقيات التغيير في الرواية العراقية، عباس عبد جاسم، جريدة القدس العربي، ٥/ ١ / ٢٠١٥.
٢. أموات بغداد، جمال حسين علي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨.
٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
٤. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: د.محمود الربيعي،دار المعارف بمصر، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٥.
٥. جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة باحثين، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠.
٦. الحب القاتل/ دراسة أدبية نسوية في قصص الحب التوراتية، ميكي بال، تر: عهد علي ديب، دار الفرقد، دمشق، ٢٠١٠.
٧. رواية فرانكشتاين في بغداد- التناص والنص الغائب، فاضل ثامر، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد، ٣٦٦، أيار ٢٠١٤.
٨. سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، تر: د. حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.

٩. فرانكنشتاين، ميري شيلي، تر: كاظم سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
١٠. فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ٢٠١٣.
١١. الفضاء الروائي، جنيت وآخرون، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
١٢. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.
١٣. ما وراء القصة، باتريشيا ووخ، تر: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ١، ١٩٩٨.
١٤. المبنى الميتا- سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى، بيروت، بغداد، ٢٠١٣.
١٥. مشرحة بغداد، برهان شاوي، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤.
١٦. من الذي كتب رواية فرانكنشتاين، ليندا برات، تر: مصطفى البصري، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عدد١، ٢٠١٣.

المصادر باللغة الإنكليزية

١. The Kristeva Reader, Edited by Toril Moi, Oxford, ١٩٨٩.
٢. List of films featuring Frankenstein's monster, https://ar.wikipedia.org, ٢٠/ ٧/ ٢٠١٥.
٣. Narratology– Introduction to the Theory of Narrative, Mieke Bal, University of Toronto Press, Toronto, Third Edition, ٢٠٠٩.