شعرية الحدث السردي في رواية الحفيدة الامريكية للروائية العراقية انعام كجه جي

م.د مصطفى مجبل متعب
المديرية العامة لتربية ديالى
drmustafamatab@gmail.com

الملخص

حظيت الرواية بأهمية بالغة في الدراسات الحديثة، كونها جسدت معاني عدة لاستيعاب الأدب للمفاهيم الإنسانية، فقد أضحت الرواية مرآة للحياة، لأنها من أكثر الفنون الأدبية التحاماً بالواقع، لقدرتها الفائقة وقابليتها على إبراز مناحي الحياة المتشعبة، فالنص الروائي خطابٌ أدبي ترتبط تقنيات الأداء فيه بوظائف ومقاصد سياقية تحيل على أدوار تداولية ومقاصد مباشرة وغير مباشرة لتجعل منه نصاً قابلاً للقراءة الفاعلة والمرتكزة على تجذر النسق الحضاري فيه ، إلا أن النص الروائي مهما حمل من أبعاد سياقية واجتماعية أو نفسية فإنه سيظل نصاً أدبياً يتماهى مع تقنيات العمل الأدبي .

ونلحظ إن الرواية في العصر الحديث مثلت بشكل دقيق التبدلات الحضارية في المجتمع والبنيات الفنية القادرة على التعبير عن الأبعاد الإنسانية ، ولعل الأدوار الحضارية التي مرّ بها المجتمع العراقي كانت من أكثر الأدوار قدرة على إثارة التخييل الأدبي فضلاً عن تجسيد المعاناة الإنسانية في بحثها عن التكامل الإنساني، إذ مرت الشخصية العراقية بتحولات كثيرة وبأبعاد ثقافية ،وحضارية ،واجتماعية حددت ملامح مراحل تاريخية أثرت في طبيعة وتشكل الهوية وتحقيق الكينونة المباشرة ، وبرزت من بين الروائيات العراقيات في السنوات الأخيرة الروائية العراقية المغتربة إنعام كجه جي في كونها استطاعت أن تكتب بحرية عن الواقع العراقي الحديث لإنها عاشت في بلاد الغربة منذ سنة ١٩٧٩، وقد ساعدها عملها في الصحافة على تشخيص المشكلات التي مرّ بها العراق في العقود الأخيرة، فجاءت رواياتها معبرة عن الواقع العراقي والمصاعب التي تواجه الإنسان العراقي

الكلمات المفتاحية : شعرية ، الحدث السردي ، الحفيدة الامريكية .

Abstract
The novel has gained great importance in modern studies, as it embodies several meanings of literature's assimilation of human concepts. The novel has become a mirror of life, because it is one of the literary arts most intimately connected with reality, due to its superior ability and ability to highlight the complex aspects of life. The novel text is a literary discourse in which performance techniques are linked to functions and purposes. Contextuality refers to deliberative roles and direct and indirect purposes to make it a text capable of active reading based on the rootedness of the cultural pattern in it. However, the fictional text, no matter how much contextual, social, or psychological dimensions it carries, will remain a literary text that is compatible with the techniques of literary work.

Keywords: poetry, narrative event, the American granddaughter.

المقدمة :

السرد ذاكرة الإنسانية الأعمق غوراً، وديوانها الذي حفظ تراثها الحكائي على امتداد أحقابها التاريخية الطويلة، وقد مرت لغة السرد بتحولات عديدة، إلا أن الأكثر مساساً بهذا البحث هو النظر بشكل مختصر إلى لغة الرواية بوصفها المنجز الأبرز في السرد العربي الحديث .

تغيرت أنماط لغة الرواية العربية عدة مرات، حيث غادرت أولاً لغة المقامات والأخبار والنوادر مع حديث المويلحي عن عيسى بن هشام، منتقلة إلى الفصحى الميسرة التي كانت تتخمر في معطف الصحافة، إلى أن ادخلها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة. جاءت بعد ذلك لغة الرواية الحديثة على جيل الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن الماضي. من بعد ذلك انتهى المطاف إلى أن توزعت لغة الرواية الحديثة على نمطين بارزين :

أحدهما: يفضل اللغة الشعرية التي تندلق من أعطافها الإنزياحات والصور والتوظيفات البديعية، وهي تشيع في النسق المونولوجي المتقدم ذكره. في حين يقتصد النمط الآخر في هذا الجانب فلا يستثمره إلا للضرورة، فنرى لغته في سعي دؤوب لتنقية نسيجها من الآثار الرومانسية والبلاغية السابقة والإنشائية الفائضة عن الحاجة، عدَ الدكتور عبد الملك مرتاض اللغة " سيدة المكونات السردية"(د.عبدالملك مرتاض ،١٩٩٨ ، ٢٩٦) ، وما ذلك إلا دليل على مركزيتها في البنية الروائية، فمنها ينطلق الحكي وتفيض المعاني وتتشكل الأحداث.

فإذا اتسمت اللغة بالغنائية، واكتست المعاني والصور بالشاعرية، وشاعت فيها الانحرافات والفجوات، وحلت التراكيب والدلالات الشعرية محل الأحداث السردية، فصار نسيجها مبتنياً على التكثيف والطاقة الايحائية والغموض والمفارقات اللفظية والرموز والمفردات والتراكيب المصقولة والمشعة؛ فإن كان ذلك سينتج خللاً دلالياً وربما إجناسيا، قد يخرج بالنص من دائرة انتمائه الروائي، مقترباً به من منطقة النصوص الشعرية، فليست البنية الحكائية أو توافر بعض سمات الرواية كافية لكي يعد نص ما رواية، إذ ثمة أسباب عديدة ربما تخرج به من هذا النوع،واللغة الشعرية المفرطة. من اجل ذلك رأى الدكتور صالح هويدي" أن على اللغة الأدبية، حين تختار أن تتحرك على مستواها الإيحائي ألا تفك ارتباطها الكلي بالمستوى التوصيلي للغة، بحيث تتطفئ فيه إمكانات الإيحاء وتستغلق عنده عوالم الإبداع وتجف ينابيعه ، لتصبح الكهانة والحدس والاعتباط الوسائل الوحيدة لفهم العوالم الإبداعية واحتواء معطياتها(د.صالح هويدي ،١٩٩٩، ٧)

ظهر جلياً للمتتبع أن من أهم ما وصلت إليه الرواية في تلك اللغة اللينة والسهلة، والتي تخلصت بشكل فاعل، من تعالي المجاز والفخامة البلاغية، منزاحة عن الاستعارات المتحررة، إلى جادة التعابير الحقيقية، فبات واضحاً إن هذا أي النوع من الروايات الشعرية، أو الغنائية_ كما يطلق عليها بعض النقاد_ لا تمتلك ثقلاً فكرياً أو رصانة معرفية، بل تتسم بالسطحية والابتذال أحياناً، ولا يمكن الاعتداد بها على مستوى التمثيل المعرفي، وحتى لو أمكن القبض فيها على بعض الأفكار المهمة

معرفياً وثقافياً، فأنها غالباً ما تكون ملتبسة ومبهمة، أو مراوغة وغير واضحة المعالم والمحددات .

تبرز ظاهرة شاعرية اللغة في الرواية العربية بشكل لافت لدى بعض الكتّاب، وتظهر جلية لدى الكثير من الكاتبات، فالذائقة العربية ذائقة شعرية، تستهويها خصائص هذه اللغة وأجوائها، لهذا عمدت روائيات عربيات كُثُر إلى بناء نصوصهن الروائية بلغة عالية الشعرية، تضمنت الصور والعاطفة والخيال والتكثيف والإنزياحات، كما لو أنهن يكتبن نصوصاً شعرية حكائية مطولة، مما أثر سلباً على توصل الحدث الروائي الذي يفترض بالرواية توصيله .

وفقاً لهذا المنطق يفترض في الرواية_ أياً كان نوعها_ أن تعمق إنتاج الأثر والتأثير في القارئ، من خلال إتقان سرد أحداث ذلك التاريخ، تاريخها الخاص، وترسيخ القناعة لدى المتلقي بأن ما هو بصدد معاينته في هذا البناء الفني ممكن التحقق، أو أنه قد حدث فعلاً على أرض الواقع، ما سيفرض على الراوي_ ومن ورائه الروائي_ اختيار لغة حديثة واقعية مناسبة، تعنى بإبراز التفاصيل والجزئيات بصدقيّة عالية، وتؤمن على تصوير " نثريات الحياة " (د.شكري عزيز الماضي ،٢٠٠٧، ١٢)

من المعروف إن الرواية نتاج فني غربي، ونوع وافد، ليس أصيلاً في الأدب العربي، لذا أرى أن من الجدير بنا الاحتكام_ ولو جدلاً_ لمميزات هذا النوع في موطنه الأصلي، لنسج نتاجنا الروائي على منواله، وإلا لن نتمكن من مجاراته ومنافسته، إذ إن تبيئة لغة الرواية وفق ما تقتضيه الذائقة العربية سيحد من منطقة تداولها في حدود هذه الذائقة؛ لأن الذائقة العالمية لم تتعود على مثل هذا التناول الشعري للحدث الروائي، ولهذا عندما تُرجمت بعض روايات هذا النسق إلى لغات غربية، لم يُلتفت إليها هناك. ليس الهدف من ذلك الاحتكام، قطعاً صناعة رواية عربية تحمل هوية غربية، فمفاهيم الهوية والقيم العربية وخصوصيات الإنسان والمكان هي ما سيضع هوية الرواية العربية، لكن التقنيات والبنية والشكل الروائي يجب أن تحتكم إلى نموذج رفيع، لا إن تتقهقر إلى الوراء لصنع رواية شعرية عربية لن تكون مقروءة

خارج عالمها، بل وداخله أيضاً في أحيان كثيرة، وأني لأحسب أن قارئ هذا النمط من الروايات ينحصر في أولئك الذين يمتازون بذهنية رومانسية حالمة.

أما من منظور جماليات التلقي، فإن القارئ المفترض للرواية يبتغي منها إمتاعه من خلال ما تقدم له من أحداث، ومدى تفوقها في سرد وبناء عالمها المتخيل، ووصف تفاصيله بإتقان، فإذا ما تركت الرواية فجوة في وصف حدث ما، كانت قد تطرقت له، فإن ذلك سينسحب كنقص يمنع من اكتمال الصورة الذهنية، أي المظهر الذهني للنص الروائي لدى المتلقي (علي كاظم داود ، ٢٠١٤، ٢٥) تعمد الرواية أحياناً والرواية النسوية على وجه الخصوص، إلى تسخير مفردات وتراكيب تختزن الطاقة الإيحائية والمفارقات اللفظية والإشعاع والترميز، لتثري الجانب الشاعري الذي يوسِع المساحة الدلالية، ويعمق مسارب التأويل، ويزيد من قدرة الإيهام في النص، تحت مظلة أرى أن النص_ في الحقيقة_ هو المعنى ، وليس اللغة، فاللغة مجرد وعاء يحمل المعنى، لكن بالمقابل، فأن أي خلل في هذا الوعاء سيؤثر سلباً على توصيل المعنى. والمقصود من النص هنا أعم من أن يكون حكائياً. لكن في الخصوصية الحكائية للنص السردي، على اللغة أن تتناسب مع ضرورات التوصيل للمعنى، وأن تؤدي الحكاية على الوجه الأمثل وهذا ما لم أجده في اللغة الشعرية. فاللغة الشعرية لها خاصية مطاطة تتسع باتساع القراءات والتأويلات ولخيال القارئ . بينما على الحكاية أن تصل بشكل دقيق وصريح، لا مجال لأن يتلاعب الخيال بمجرياتها بشكل كبير، إلا بمقدار ومحاولة مقاربتها وتجسيدها، النسق المونولوجي، وتعالى خطاب الذات... حتى حكم بعض النقاد على الكثير من النصوص النسوية " بعدم القدرة على التجديد الجمالي فيما يخص تقنيات النص، واصفاً إياها بالتواضع والهشاشة والكثير من السهولة والتكلف والتزويق اللفظي وضعف البنية الفنية ومحدودية الخيال، والافتقار إلى المنطق والموضوعية والإسراف بالعاطفة والرغبة في الإرضاء والمباشرة في الطرح " (د.حسن سرحان جاسم ،٢٠١٣، ٣) حول ما تقدم ، إذا ما أردنا التمثيل، في سياق مقارني عام، نرى في روايات نجيب محفوظ مثال جيد يعتمد على إستراتيجية شعرية الحدث السردي، في حين نجد في روايات أحلام

مستغانمي اعتماداً واضحاً توظيفاً مفرطاً لشاعرية اللغة في الرواية العربية، بل تكاد تكون مكوناً أساسياً في المعمار السردي لرواياتها أجمع كما إن تجربة إنعام كجة جي بالخصوص روايتها (الحفيدة الأميركية) يمكن لها أن تكون مثالاً مناسباً، نستطيع الكشف عن مركزية شعرية الحدث في تشييد مبناها الحكائي، كما سيظهر إجرائياً .

مستويات إجرائية :

ينظر للغة على إنها أهم أدوات صناعة الشعرية في الحدث السردي، والتي لابد أن تكون لغة مقتصدة شديدة الدلالة، سلسلة متحررة لا تقع في فخ التعابير الضبابية والشاعرية الفضفاضة تنبثق من عالمها المتخيل وتعبر عنه بصدق وحرفية عالية ، وتستجيب لاشتراطاته وظروفه، مع الحفاظ على مستوى تعبيري مناسب لذهنية المتلقي قريب من الفهم، تتصرف اللغة المعنية بالبحث على مستوى الوحدات السردية الصغرى ، إلى توظيف المفردات الدالة على الفعل والحدث خصوصاً الأفعال ومشتقاتها، والجمل المفعمة بالحركة، والمجسدة للوقائع التي تعيشها الشخصيات، تلك الوحدات السردية الحديثة الصغرى، ستتشكل مجتمعة. جميع الأحداث المحورية في المبنى الحكائي .

يكون تمثيل الحدث لغوياً من خلال مجموعة من الأفعال أو ما يقترب منها دلالياً، وبها تناط وظائف التواصل اللغوي للحدث السردي في الرواية، وحيث أن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على صنع تاريخ عالمها الخاص والكبير، بل تسعى للامساك أيضاً، وبحسب تعبير ريجيس دوبريه باختلاجات " التاريخ الصغير الذي يُصنَع ويُهدم يوماً بيوم"(ريجيس دوبريه ،١٩٨٦ ، ٦) أي بالتفاصيل اليومية في حياة الشخصيات، ولذلك فإن السرد في روايات إنعام كجة جي يرتهن لشعرية الحدث من خلال ما يصنعه الفعل ومشتقاته من كثافة حدَثية في النحو السردي. كما أنها تركز بشكل جليَ وفاعل على تدوير عجلة السرد دائماً نحو الأمام، ويظهر بوضوح حرصه على عدم الوقوع في استطرادات معترضة، أو الانشغال بزوائد حكائية جانبية، تعطل الرواية عن إبلاغ أو بلوغ حدثِها. مع تجنب واضح لشعرية اللغة،

وكبح الخيال وتلميحاتها الضبابية وصوره السائدة في النحو الشعري، والتي تقع على النقيض من مقتضيات اللغة الروائية.ويمكن أيضاً تلمس فاعلية الحدث وشعريته في ذلك الانسياب السردي المتماسك، الذي ينجح في خلق أجواء درامية معبرة بقوة عن شؤون شخصيات الروايات وتحركاتها وانفعالاتها وانعكاس المؤثرات الخارجية في داخلها . ففي (الحفيدة الأميركية) مثلاً نجدها تقول (اجتازوا الممشى القصير في الحديقة، وأطرق على الباب الخشبي طرقة أولى، وقبل الطرقة الثانية تفتح لي طاووس، وتجرني إلى الداخل، وتغلق الباب خلفي بالمفتاح، دورة ثم دورتين، وتسحب المزلاج) (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩، ٨٨) .في هذا المقطع يتناوب الفعل الصريح مع مشتقات متضمنة لمعنى الفعل، لصناعة صورة روائية مفعمة بالحركة، تعمل على تقريب المشهد من الرؤية السينمائية، مع تكثيف غير مُخل وتصوير يقترب من الواقع ، اللغة إذن، تأتي في المقام الأول، تليها: التقنيات السردية والتي يُطلب منها المناورة وعدم الجمود والاستقرار على شكل توصيلي ثابت، وذلك لتقديم كل حدث منفرداً بالوسيلة التقنية الأنسب له، ولصرف شبح الرتابة الذي قد يخيم على النسق السردي الواحد في حال إفراط الكاتب في استخدامه.

تبرز وظائف تقنيات السرد في الوحدات السردية الكبرى فهي ما يعول عليه لتقديم المادة الحكائية، والتنويع في طرائق عرضها، وتحويلها إلى مشاهد تكاد تكون مرئية للمتلقي، فتنمو الأحداث في مخيلته وكأن يراها أو يعيشها، بعد ذلك تأتي المضامين والأفكار وخصائص الشخصيات التي يعمل السرد على نسجها وتقديمها للمتلقي، ومن ثم طرائق تمثل الواقع سردياً، بوصفها الهدف الذي يجب أن يتغيَاها في النهاية أي عمل روائي .

سنركز فيما يأتي على هذه الأدوات، اللغة والتقنيات والمضامين، تطبيقاً واستقصاءً، في عمل مهم من اعمال إنعام كجة جي الروائية، وتحديدا رواية (الحفيدة الأميركية) بوصفها الرواية الأبرز لها، والتي وصلت إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية في دورتها للعام ٢٠٠٩، وترجمت إلى لغات عديدة، وحظيت

باهتمام نقدي كبير، حيث سنتناولها بشكل تفصيلي وعلى عدة مستويات قرائية منها :

أولاً : الاستعارة السينمائية، نسق الإيحاء الدرامي في الرواية:

تقترب الرواية من السينما كثيراً، وتلتقي معها في مشتركات مهمة فكلاهما يستهدفان التأثير في المتلقي من خلال تقديم شخصيات وحكاية وأحداث، محبوكة قصصياً، في فضاء تمثيلي متخيل، زماناً ومكاناً ويتسع لعناصر الفعل السردي، المكتوب أو المرئي والمسموع .

كما أنهما يتشاركان الإنسان وعالمه الداخلي والخارجي، بوصفه موضوعاً مركزياً في إشتغالاتهما الفنية. وكلاهما" (يلتقيان أيضاً في مستشرف نفسي واحد، ويشكلان لذة من طينة واحدة) كما تلتحم إبدالاتهما المشهدية والفنية لتحقيق امتداد جمالي لأنسجة الصور الواقعية والتخييلية على حدٍ سواء " (حسن لشكر،١٩٩٨ ، ١٥) وقد، أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية. البصرية وبخاصة الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة (حسن لشكر،١٩٩٨ ، ١٧) ، فكان للتقنيات السينمائية كالقطع والوصل والمونتاج والمؤثرات المشهدية والفلاش باك وغيرها_ ظهورها النسبي المتفاوت، لكن الواضح في النماذج الروائية المعاصرة، صار هذا الظهور واحداً من التقنيات السردية المفارقة في معماريات المنجز الروائي الجديد. وقد انتقلت تلك التقنيات وغيرها من بنية الفيلم إلى بنية الرواية، لإيجاد رؤية تمثيلية أو تخييلية مقروءة، تنحو لمقاربة الرؤية البصرية التي يوفرها الفيلم السينمائي ، فيقرأ المتلقي الرواية وكأن أحداثها تتجسد في مخيلته، مثلما تنطبع أضواء العارض على شاشة السينما، فتتشكل الصور، وتنبثق الأصوات، وتتحرك الشخصيات وتنمو الأحداث. لكن هذا النسق السردي يتطلب حنكة كتابية وإتقان للأدوات السردية والماماً كبيراً بخصائص اللغة وأثر كل مفردة من مفرداتها داخل النص .

إن استيعاب الفن الروائي لبعض خصائص وتقنيات الفنون والأجناس له، والتي لا تتعارض مع مقصدياته الأساسية، يندرج تحت غطاء شرعي نظري، يتمثل في أن "

الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين،والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد" (ميخائيل باختين ، ١٩٨٢ ، ٢٠) .

وقد نُظر للرواية على امتداد تاريخها. على أنها الجنس الأدبي الأكثر قابلية للتطور والتحرك والتفاعل مع الآخر من الأجناس بوصفها شكلاً فنياً "مرناً وغبر مستنفد، في اتساعه لقضايا الحياة كلها وخبراتها وتجاربها، فقد كان لتأثير اللغة السردية السينمائية دورٌ شديدُ الأهمية في حراك البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات وأدوات التعبير الجديد التي اعتمدتها السينما " (د.جهاد عطا نعيمة ، ٢٠٠٨ ، ٢١٣) ،وقد تجذرت بين الرواية والسينما وشائج وثيقة، وعلائق نسقية تبادلية فبات ما يربط بينهما أكثر من كونهما فنين سرديين، تروي السينما حكايتها بالمشاهد والأصوات والمؤثرات، بينما تُمشهد الرواية أحداثها بالكلمات، لكن هذه العلاقة الضدية التوافقية بينهما لم تمنع من تعميق الأواصر بينهما. ورغم أن الرواية أسبق ظهوراً من السينما، وقد استفادت السينما منها كثيراً، حتى ظهر نوع من الأفلام يعرف بالفيلم الروائي، إلا أن الرواية لم تقف حيال ذلك الفن الناشئ موقف المتفرج، بل تلقته بارتياح، بوصفه إحدى هدايا العصر،وما شهده من تطور تكنولوجي وتقني .

في رواية (الحفيدة الأميركية) يمكن القبض على نسق إيحائي بارز، كان له دورٌ فاعلٌ في خلق أجواء درامية في الرواية، بما استعاره من تقنيات سينمائية عديدة، بوصفها الأكثر تمثيلاً لشعرية الحدث السردي في المادة الحكائية للرواية، حيث عمدت الكاتبة إلى تكثيف الأحداث وتقطيعها، فكان كل فصل من فصول الرواية، الست والثلاثين مشهداً يكاد يكون منفصلاً ومنقطعاً عن الفصل الذي سبقه. فالفصل الأول مثلاً يبدأ من نهاية الحكاية ويصور حال بطلة الرواية بعد عودتها من العراق. بينما تسرد مشاهد مستعادة من طفولتها، في أحضان الجدة، في الفصل الثاني تسترجعها وهي برفقة الرتل الأميركي في الموصل، أي قبل نهاية عقد عملها مع الجيش الأميركي بسنوات. في حين تنتقل مع الفصل الثالث إلى ما قبل مشاركتها في الحرب، ولحظات سماعها عن تلك الرواتب المجزية التي سينالها من يعملون

كمترجمين مع القوات الأميركية الذاهبة إلى العراق. وتجري على هذا النسق المتقطع من بقية الفصول، وكأنها تريد أن تجعل منها لقطات أو التقاطات أو مشاهد، كما هو الحال في الفيلم السينمائي إذ ما إن ينتهي المشهد الذي يقدّم حدثاً ما، حتى تنتقل الصورة إلى مشهدٍ وحدثٍ آخر .

أسهم بشكل فاعل في ترسيخ تلك المشهدية السينمائية اعتماد الرواية على النسق الزمني المتقطع نظاماً في بنيتها الحكائية، ويعرف بأنه ذلك النسق الذي " تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة" (حسن لشكر ، ٢٠١٤ ، ١٣) ومن خلال انتظام الزمن الخاص بالعالم التخييلي للرواية في سياق النسق المتقطع، بدأ كل فصل من الرواية مستقلاً في زمنيته عن الفصلين السابق واللاحق له، كما هو الحال في تقنيات الصناعة الفلمية.

لا تكف الساردة عن وصف المواقف التي تثيرها بأنها أفلام، على غرار ما يجري على ألسنة بعض العراقيين. هذا موقف تسخر منه بأنه فيلم، وذاك موقف محزن وغرائبي فتصفه بأنه فيلم هندي. وهي علاوة على ذلك، فتاة تحب السينما، وقد اكتسبت جزءاً كبيراً من ثقافتها من مشاهداتها السينمائية. وهذا حال الإنسان في زماننا، حيث باتت السينما وثقافة الصورة نستحوذ على قدر كبير من شواغله، حتى صار لها أثر بالغ في تشكيل وعي المجتمعات المعاصرة.

عندما تسرد الرواية حدثاً ما، جديراً بتأمل القارئ، فإنها تدعوه لتصويره ذهنياً، على أنه فيلم سينمائي، وذلك باقتراحها عَنونة له.

فعندما تستعيد أوائل أيامها في موطنها الأميركي الجديد، تقول" في الشهر الرابع انتظمتُ في الدراسة، وجفت دموعي، وأخذتني دورة الحياة. إنه فيلم (تموت وتتعود) (ميخائيل باختين ،١٩٨٢ ، ٢٢) فنسيان الوطن الأصلي، والكف عن بكائه، والاعتياد على وطن غريب كان عندها بمثابة الموت، الذي لا يتيح للميت حرية

الاختيار. إنها مشاهد تجسد حال من يُقتلع من بيئته ويُزرع في بيئة أُخرى، فتكون أيامه الأولى هي الأشد وطأة عليه، لكن بعد ذلك لن يجد أمامه خياراً سوى الرضوخ لواقعه الجديد.

من أجل توصيف واقعها الذي كانت تعيشه في ديترويت وما قامت به من مشاكسات، تستدعي أفلام العصابات بحركيتها وإثارتها، تقول : " في ديترويت كانت لي عصابتي، ولو أراد مخرج أن يصور عنّا فيلماً لاقترحت عليه عنوان (عصابة زينة)" (د.جهاد عطا نعيمة ،٢٠٠٨ ، ٢١٨) كما أنها أكدت ذلك غير مرة بقولها : "أنا شريرة الفيلم. عنصر التشويق أساس الصراع لكي تستقيم الدراما"(محمد عزام ،٢٠٠٥، ١٠٨) ، وبهذا تصور مدى الفارق بين حياتها قبل مجيئها إلى العراق، وبين تحولها إلى كائن يستعذب الشجن عند عودتها.

لكل فيلم في الرواية وظيفة، وقد لا يكون عنوانه من عنديات الساردة، فهي قد تستخدم عنوان فيلم سينمائي واقعي، فحين تستعيد مشاعرها عند مشاهدتها بثاً حياً لأحداث ١١ سبتمبر، في وقت وقوعها، تقول " رأيت أميركا تحترق أمامي، وشممت رائحة الشواط" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٩٤) وان هذا الفيلم عنوانه (برج الجحيم) ولكنها نسخة حقيقية منه، تأتي الساردة على مشهد يكون فضاؤه مقر ال "سي. أي. إي" في فرجينيا، ويظهر فيه حشد المتقدمين للعمل كمترجمين في العراق، فتتحدث عن ذلك " أراقب ما حولي فأرى خليطاً عجيباً من المتدينين الأميركيين، واليساريين الذين ضيعتهم بوصلة موسكو. ممثلون نزقون مغرورون، وآخرون منطوون على أنفسهم، يصلحون جميعاً لتمثيل فيلم عنوانه(انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٢٢) وفي استحضار صورة السوق الذي يحوي مختلف ألوان وأجناس ومشارب وطباع البشر، ما يطرح تساؤلاً عن مدى جدية القوات الأميركية في استخدامها لأناس لا يخضعون لمعيار واحد، سوى أنهم يجيدون التحدث باللغتين العربية والأنكليزية، في مهمة قد تتعلق بها مصائر أُناس كثر.

تصف زينة تلك الرحلة المتعبة التي نقلتها مع المترجمين إلى بغداد، بطائرة شحن عسكرية، تصدر ضجيجاً هادراً، وتذكر عملية التزود بالوقود في الجو، وكيف تسببت

الطائرة الأخرى بهزّة مخيفة، تشبه المطب الهوائي الشديد وتستطرد: " فكّرت بأن عنوان هذا الفيلم يمكن أن يكون (الخمس المرتعبات والرجال الأكثر رعباً)" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٠٤) ، فهذه التفاصيل التي تستقصيها الساردة منوهة بارتباطها بالفن السينمائي، تدعو القارئ إلى تخيل الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات في مواقف كهذه وانعكاس ذلك على ملامحها وتصرفاتها.

لا تفوت الرواية تلك المواقف التي تعتريها فيها بعض الأزمات، لتطلق عليها عنواناً يمتلك قدرة إيحاء عالية. فنجدها تختار عنوان (العودة المتأخرة) لمشهد الوصول إلى مطار بغداد، حيث استقبلتها وزملاءها عاصفة رملية حمراء، في تلك اللحظة مع رائحة الطوز النفاذ، شممت العراق، وكأن البلد كله تجمع في أنفي (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٢٠)، فهي عودة متأخرة وفي غير وقتها المناسب لابنة هذه الأرض بعد فراق دام طويلاً، فبدلاً من أن يستقبلها الأهل والأحبة تواجهها عواصف العراق الترابية، في رمزية عدائية جعلت مما هو آت غير واضح الملامح.

حال بغداد بعد الحرب لا يسُرّ" الشمس جميلة، لكن الخراب في وسط بغداد يثير الأسى، عرفت الفيلم من المشهد الأول (كينغ كونغ في المدينة) (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٩٢) وفيلم (كينغ كونغ) أشهر من أن يُعرّف، ذلك الوحش العملاق على هيئة غوريلا، وهو كناية عن وحش الحرب إلي اجتاح بغداد ولم يخلف فيها غير الخراب والدمار والفوضى ورائحة الموت والأسى.

أما فيلم (لا وحش في المدينة) فهو الذي يصور تلك اللحظات التي علمت بها البطلة أن مقر خدمتها سيكون في تكريت،" عقر دار الدكتاتور الذي جئنا لإسقاطه" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٢٩) وبهذا العنوان الافتراضي تذكر بما يجتاح المدن من خراب وقنوط وخواء بعد أن تعبث فيها الوحوش والكائنات الفضائية خصوصا في الأفلام الخيالية، وأفلام الرعب.

أما (جوليت في تكريت) فكان عنوان الفيلم الافتراضي لتلك العلاقة التي جمعت بين ملازم استخبارات أميركي وبين مخبرة سرية، كانت تدرس في جامعة تكريت، وقد

اتفقا على الزواج، وأن تذهب معه إلى بلاده، لولا إنها وجدت مقتولة بعد فترة وجيزة، فكانت تجسيداً لعلاقة مستحيلة مأساوية النهاية.

تسعى أحياناً، من خلال التناص مع عمل سينمائي سابق إلى تقريب الشخصيات، وتجسيدها للقارئ وشحنها بروح الحياة التي تضفيها السينما على شخصياتها، فتصف مثلاً العقيد الذي عملت معه في تكريت بأنه " شئ مثل بيتر لانكستر في فيلم(من هناك إلى الأبد)" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٤٠) .

أما عنوان فيلم(عرب وين ...طنبورة وين) وهو الأخير في الرواية، فتطلقه عند استحضارها موقف أبيها الذي لم يعلق على كتاب (الأيادي الضارعة) بما حواه من نصوص أخاذة، واكتفي بالقول :" أن جمع يد هو أيدٍ، أما الأيادي فتعني الأفضال) (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٦٧). وهذا العنوان يستدعي مثلاً شعبياً عراقياً شائعاً، يُضرَب لمن يهرف بعيداً عن الموضوع الأساسي ويتحدث بما لا علاقة له بالأمر الذي يدور الحديث حوله.

مما تقدم يبدو جلياً إن الكاتبة قد استثمرت زخم المشهد السينمائي في فضاء نصّها الروائي، لما له من قدرة تخييل عالية فعملت بوسائل مختلفة على أن تقترح قنوات نصيّة أو تناصيّة، مع ثيمات ومشاهد سينمائية، كما بينّا؛ سعياً لشد القارئ لكي يتفاعل ويتمثل الحدث السردي، وكأن يراه. ولذا يمكن عدّ رواية (الحفيدة الأميركية) من الروايات التي تمتاز بحساسية سينمائية عالية؛ لأنها تعاملت بإدراك واحترافية مع جماليات وتقنيات هذا الفن البصري الذي يمتلك قوى تأثير كبيرة داخل الفضاء الروائي.

ثانيا: صناعة الشخصية النسوية في الرواية:

تبتدئ رواية (الحفيدة الأميركية) بمقطع من حديث مأثور: " إياكم وخضراء الدمن"،(انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٥٩) والمقصود بها كما تُبين تتمة الحديث التي لم تذكرها الرواية هي المرأة الحسناء في منبت السوء. وهذه العتبة النصيّة تشكل بمؤازرة العنوان الذي اختارته الكاتبة لروايتها أفق توقع جيد للقارئ، وإلماحاً بأن هذه الحفيدة_ والتي اسمها زينة كما سنعرف_ تأثرت أفكارها وسلوكياتها بالبيئة التي

نضجت فيها، أي المجتمع الأميركي الذي هاجرت لاجئة إليه مع عائلتها من مرارة البقاء في وطنها الأول ومسقط رأسها؛ العراق .

١-الحفيدة :

تستهل الحفيدة حكايتها بالقول :"لو كان الشجن رجلاً لما قتلته، بل لدعوت له بطول العمر (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٦٦)،وهي بذلك تطرح تساؤلاً خفياً: كيف يمكن للمرأة أن تستسيغ الشجن المُمض؟ وهل تحوله إلى رجل هو ما يدفعها للتودد له والسعي لإستمالته. تتساءل :" كيف تمكن هذا الإحساس المخاتل أن يصقلني ويشذِب نزقي الذي كان طبعاً فيَ؟ (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٧١)

روايتها تبدأ من آخر المطاف الذي انتهت له زينة بهنام ، بعد أن عاشت تجربة جعلت منها" امرأة تحمل مقبرة بين الضلوع (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٩).

وقد كان لتجربة عملها مترجمة مع القوات الأميركية في العراق ذلك الأثر الأبرز في نفسية هذه المرأة،فلم تعد حياتها بعد ذلك كما كانت عليه من قبل حتى صارت ترى في نفسها "قدِيسة مخذولة" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٤) عادت من تلك المهمة مقهورة ومحملة بالشجن، لكن على خلاف العادة، تستعذبه، فتقول:" لكني أحب شجني هذا واستعذب نعومة حصاه، وأنا أخوض بروحي العارية في ساقيته، ولا أرغب أن اطرح عبأه عن كاهلي؛ شجني الجميل" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٠).

كانت خلال خدمتها العسكرية في العراق تغمرها الرغبة للائتلاف والاندماج بأناسها العراقيين، أو من كانت تحسبهم ناسها خصوصاً أهالي الموصل، المدينة التي تنحدر جذورها منها، فتعبر عبر رغبتها قائلة، " كنت أُريد التباهي أمامهم بأنني منهم، سليلة منطقتهم أتكلم لغتهم وبلهجتهم، وبأن جدي هو العقيد الركن يوسف الساعور **الذي كان** في أربعينيات القرن الماضي مساعداً لمدير التجنيد في الموصل (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١١) .

منذ اللحظة التي وعت فيها حقيقة ذلك الجدار الفاصل بينها وبين أهلها القدامى، وإنها "في خندق وهم في خندق آخر"، وان ليس بمقدوري التحرك بحرية بينهم، " من

يومها تقول: بدأتُ أعي إصابتي بأعراض داء الشجن وأتعايش معه ولا أبحث له عن دواء (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٢٤).

لم تكن حياة زينة في ديترويت بأمريكا هانئة تماماً، بل كانت تشوبها منغصات كثيرة، من أهمها الحاجة إلى المال، ولذا فإن سبعة وتسعين ألف دولار في السنة، كانت حافزاً قوياً، ودافعاً يهوَن في عينيها المخاطر التي تحتملها في العمل مترجمة في العراق، بعد اجتياحهُ/ عام ٢٠٠٣، مع جيش بلدها الجديد. هكذا تتشكل الرواية، وتقدم شخصياتها المتخيلة في إطار واقعي، وفضاءات مكانية حقيقية.

تربط زينة وهي السارد الأساسي في الرواية، وبطلتها في الوقت نفسه بين إعلان الحرب على العراق، وبين حدث ذي مرجعية واقعية أيضاً، هو ما جرى لبرجي التجارة في ١١ سبتمبر، بوصف تلك الحرب نتيجة من نتائج هذا الحدث الظاهري. أُصيبت بالذهول وهي ترى الطائرة على شاشة التلفاز تصطدم بالبرج، وما تبع ذلك من أحداث فكان لذلك أثر كبير في نفسها. قررت أنه " لم يكن ممكناً أن أبقى لا مبالية، قانعة بالعيش مع أمنياتي الصغيرة وسعال أمي وغيبوبة أخي، بعد أن رأيت الحريق أمامي (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١١)

ولهذا ما إن أعلنت (الاف .بي. آي)عن حاجتها لمترجمين عرب، حتى حملت نفسها وتقدمت للعمل في هذه المهنة. لكن انخراطها في العمل فعلياً لم يبدأ إلا بعد غزو العراق، ورغم حماستها للحرب إلا أنها بدأت تشعر بألم غريب يصعب تعريفه، يلخصه تساؤلها: " أنا منافقة أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل؟ (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ،١٥) .

تنتهي رواية الحفيدة كما بدأت، بعودتها إلى موطنها الجديد، وحصيلتها" شجن مثل عسل مُصفى، ثقيل ولزج وشفاف، يفيد في ليالي الأرق، ويحرض على كتابة الشعر" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ،٢٠)

٢-الجدة :

جدة زينة واسمها رحمة، العجوز المتعلمة المسيحية، موصلية الأصل والولادة، هي امرأة تتمتع بالحكمة ولا تقع في الفخاخ السهلة، كما تصفها الحفيدة . تتحدث في

السياسة وتدلي بآرائها أحياناً كأنها من خبراء الأستراتيجيات أو معلقي (السي. أن. أن) امرأة تعتز بانتمائها إلى بلد" يتسلى أهله بذكريات القهر وهدّ الحبل " (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ،٢٣). مميزة حتى في عبادتها لربها، والتي لا تلائم شخصاً سواها.

تكشف الجدة من خلال أدعيتها وتضرعاتها المستفيضة للأهل والأقارب، بشكل تفصيلي يطال حتى الصغار وبالأسماء عن مدى الشتات الذي حلّ بكل هؤلاء، بعد أن توزعتهم المنافي والغربات، في بلدان أجنبية وعربية عديدة. فكل عائلة في دولة، بل قد يتناثر أفراد عائلة واحدة في دول ومدن متباعدة تدعو لهم كلهم، ومن ثمّ تسأل، محزونة :" لماذا تطشّرَ أهالينا.... يا ربي (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٩٢) .

عاشت وحيدة بعد وفاة زوجها وهجرة أبنائها، ولهذا لم تسعها الفرحة عندما اتصلت بها ابنتها بتول، والدة زينة، لتخبرها أن حفيدتها" عندها شغل في العراق، وستسافر إلى بغداد بعد أيام (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٥٤). تتصل الحفيدة بها بعد يومين من وصولها إلى تكريت وتخبرها أنها في مهمة مدنية، لكن الجدة تشكك في ذلك. بعد أيام تفاجأت زينة بأن الجدة أقدمت على المجئ لزيارتها في تكريت حيث مكان عملها الأول. ورغم ما خيم على اللقاء من تعابير الاشتياق الشديد، إلا أنها لم تشرب حتى كوب ماء من مياه المعسكر الأميركي.

امتعضت الجدة من عمل حفيدتها مع الاحتلال، ونسيان أهلها لم تكن مقتنعة بأنها تربت في بيئة مختلفة، وأنها صارت أميركية، لذلك قررت أن تربيها من جديد.

فهي امرأة تربت على الصح ولا تقبل بخطأ كبير مثل هذا، قررت الجدة أن تورثها ذاكرتها، أن تصب في رأسها (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٦٤). كل القيم والمبادئ والتجارب الموجودة في رأسها "فراحت" تبحث كما تقول الساردة عن ممر مباشر بين ذاكرتها وضميري، بدون تدخل المؤلفة (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٣١) فرحمة ترى في تاريخ العائلة حبل نجاة لحفيدتها من هذا الخطأ الفادح.

"شهقت العجوز ولطمت خديها وهي ترى حفيدتها بالبزة العسكرية المموهة ذات اللون الحليبي الفاتح (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٦٥). فكان تأثر الجدة عظيماً

لمرأى حفيدتها وهي ترتدي لباساً لجيش الأميركي. لكن الحفيدة تبرر ما قامت به، وما جرى: "نحن نقوم بعمل جيد في هذا البلد. (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٠٢) فترفض الجدة سماع تبريراتها وتطلب منها احترام الغرفة التي أسلم فيها جدها روحه. وتوبخها بالقول: "تغيرتِ وصرتِ خضراء من أهل تلك المنطقة (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٠٣).

في إشارة إلى المنطقة الخضراء، التي تضم القصور الرئاسية للنظام السابق في بغداد، والتي اتخذها الأميركان مقراً لهم يديرون العراق انطلاقاً منها خلال فترة احتلالهم له.

يحين أجل الجدة، فتعتزم الحفيدة الذهاب للمشاركة في مراسيم دفنها، ولو من بعيد. وتؤنب نفسها بأنها "ماتت بسبب عاري، عار الحفيدة الأميركية (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٣٤-٣٥). لكنها سرعان ما تتنصل من مسؤوليتها عن ذلك، فترى إن لا ذنب لها لأن العجوز تجاوزت الثمانين من العمر .

٣- الأم : هاجرت" بتول "تابعة زوجها إلى أميركا، ونالت جنسيتها بعدما أدت قسم الولاء لأميركا سكنت في ديترويت، ومن ثم هجرها زوجها فبقيت محتضنة ولديها زينة ويزن، الذي تحول اسمه إلى جايزن. فكانت تنتحب كل ليلة "ليس من الهجران فحسب، بل من شحة ذات اليد (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٤٦). سكنت في حي بائس يدعى سفن مايل، منشغلة بالتفكير في علاج ولدها المدمن، الذي لم يدخل الجامعة، فصارت تحرق همومها بجمر السجائر الرخيصة. وهذه كلها كان مثل وحمة ولدت بها كما تصغها الجدة .

لم تكن بتول تتحدث بغير اللهجة العراقية داخل المنزل، رغم أن الأب كان يريد للأولاد تعلم الآشورية أيضاً، لغته الأم، بينما تعتز هي بعائلتها الموصلية العريقة، وتتمنى لابنتها زوجاً من أبناء أخوالها كما بقيت وفية لوطنها الذي ولدت فيه، فقد كانت من بين جميع من رددوا يمين الولاء لوطنهم الجديد ويلهجون بالنشيد الوطني الأميركي، كان صوتها يتحشرج والدموع تهطل من عينيها، وتولول بالعربية، طالبة السماح من أبيها.لهذا كانت تكتب لابنتها في العراق رسائل "مطولات تشبه دروساً

في التاريخ والتربية الوطنية (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٦٠)، فكانت تمثل امتداداً ثقافياً للجدة، وداعماً لها في مهمة إعادة تشكل ذاكرة الحفيدة وما تختزنه ذهنيتها من قناعات .

٤- المؤلفة:

المؤلفة في هذا العمل من أكثر الشخصيات إشكالية ومفارقة، وقد كان ظهورها على لسان الساردة يهدف إلى التخلي عن عنصر أساسي من عناصر الرواية الحداثية، وهو الإيهام بالواقعية، لكنها لم تتخل عن ذلك الإيهام إلا لتعود لتحويل المؤلفة إلى شخصية متخيلة مشاركة في الرواية بمقدار ما، لتعلي من واقعية الساردة على حساب المؤلفة فكانت العلاقة عكسية بينهما، فكما لو أن المؤلفة شخصية متخيلة بينما الساردة هي الشخصية الحقيقية، فتقول، :"لا أرغب بالاستجابة لهذه المؤلفة اللجوج التي تزاحمني على الكمبيوتر وتجلس لصفي، الكتف للكتف، كأننا ثنائي يعزف مرغماً على بيانو واحد. أنها تريد أن ننقر معاً، بأربع أيدٍ وعشرين أصبعاً قصة الحفيدة العائدة إلى بيت العائلة في بغداد.

أزعجتني المؤلفة منذ أن رأيتها تدور وتناور وتفتعل المواقف لكي تكتب رواية وطنية على حسابي. تريد هذه الكاتبة الغربية أن تغتالني لكي تنال إعجاب النقاد الحمقى وسياسيي التلفزيونات ووطني زمن العصملي، أن تجعل مني الشخصية الشريرة الملعونة، ومنا جدتي بطلة وطنية وشجاعة، (...) تراني المؤلفة ربيبة الاحتلال، وترى جدتي في نفائس المقاومة (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٦٣).وأحسب إنها قالت كلا لحكاية في هذه السطور.

سر عداء البطلة مع مؤلفتها لأنها لا تريد الانصياع لقيودها الضيقة، لا تقبل بالاستسلام لخيالها القومي المتوارث بلا تنقيح، ولا تقتنع بحبكة روائية ضيقة تسلبها أبداء رأيها في أي شيء، فهي تريد المشاركة في الرواية بحريتها وبكامل قناعتها.

فنتهم المؤلفة بأنها تعتاش على التلقين، ولم تبتدع جملة واحدة، ولم تذق لذة الإفصاح عما في نفسها (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٩٤) ، خوفاً من الرجز :"ومن كفٍ خشنة ترتفع وتهوي على لدانة الخد" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٥)،

تصفها بصفات الشخصية الحالمة المحلقة عن الواقع بأجنحة الأوهام والرومانسيات، تؤمن بما توسوس به القلوب، وتحمل ذهنية شاعرية عاشقة للفصاحة المنمقة، لتعلن في آخر المطاف عصيانها وثورتها على المؤلفة، وإنها ستسحب تفويض الكتابة منها، وتصارحها بأنها تموت من الضحك على عشقها للشعارات، وترثي لوطنيتها التي ولّى زمنها وتحجرت، فتبدو المؤلفة شخصية هشّة أفل واقعية وإقناعاً من زينة نفسها، التي تنطق بلسان واقعي مبين، وبصوت مرتفع لا جدال في أنه سيكسب الجولة أمام شخصية سلبية صامتة لا وجود حقيقي لها في الرواية لحد الآن (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٤٨-٤٩)،فينتقل السرد إلى صوت السارد العليم، فالمؤلفة كما هو المفترض تمتلك منزلة مهيمنة على الرواية، وعالمة بكل خباياها.

عند عودتها، تقول الساردة: إن المؤلفة تحولت في نظرها السيدة رجعية، وأرادت اللحاق بها إلى ديترويت، لتسجل اندحارها قبل إن تنهض عن طاولة الكتابة، لكنها تقلب المعادلة فتصرح:" دبرت للمؤلفة لغماً، أو دفعتها إليه، تخلصت منها لكيلا ترى مقتلي. جلست وحيدة أمام الشاشة أختم حكايتي" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٩٠). وهكذا ينجلي تمرد الساردة، في أوضح صورة، للتعبير عن قناعتها وخياراتها التي لا تريد أن يكون لأحد تدخل فيها.

٥-المرأة العراقية :

تقدم رواية (الحفيدة الأميركية) لمحات موجزة بين حين وآخر، يمكن من خلال جمعها استخلاص وتشكيل صورة كليّة غير نهائية، لشخصية المرأة العراقية، ومعرفة طبيعة نظرة الرواية للنساء العراقيات بعامة، فعندما مرت المترجمة مع الرتل الأميركي ببعشيقة، من مدن الموصل، تقول:"وقفت الفتيات أمام البيوت ينظرن ألينا وهن يعدلن أوشحتهن البيض فوق رؤوسهن،تمنيت لو أعمل عنهن فيلما اسمه (حمائم ومناديل) (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٤). والحمائم والمناديل رمزان للسلام، فجسدت الفتيات العراقيات دعوة السلام، لكنهن كنّ بمثابة مشهد خلفي صامت في فيلم سينمائي، ينظرن بتوجس ولم يلوحن بمناديلهن البيضاء، بل استخدمنها حجاباً أمام نظرات الجنود القادمين من بعيد.

يستمر ذلك الحجاب الذي يحمي المرأة، ففي مكان آخر، وبينما كانت المترجمة تتفرج" ببلاهة السياح على الأعرابيات حاملات السلال فوق رؤوسهن، وهن يتوقفن للفرجة على موكبنا، ممسكات بأطراف عباءاتهن أمام وجوههن، وجوه تصعب قراءتها.(تتساءل) لماذا إذن تطفح العيون السود البارزة من شقوق العباءات بكل هذا الصدّ؟ نظرات لا تعكس ألفة ولا فرحاً" (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ٤٤-٤٥). وبينما كان الصد والتوجس مهيمناً على حال المرأة تجاه القوات الأميركية، كان ثمة حزني يتسرب من نظراتها، حزن سيشكل ملمحاً بارزاً من ملامحها في هذه الرواية، حتى إن الساردة انتبهت إلى سمة الحزن في اختيار ثياب المرأة حين أشارت إلى إن نساء العراق يتسالمن على زي موحد : ثوب أسود، وجوارب سوداء، وحتى البابوج أسود!

في نهاية مطاف الحفيدة، تعطي خلاصة معرفتها بالعراقيات، فتقول" بكاء النساء هنا ليس هواية، بل طريقة حياة. رياضة يمارسنها بانتظام، فرادى وجماعات، للحفاظ على لياقتهن الروحية (انعام كجه جي ، ٢٠٠٩ ، ١٩٦). ومن المؤكد أن هذه اللياقة الروحية كانت مجرد مزحة من قبل الساردة، فأي لياقة تلك التي يمكن لها الصمود أمام هذا الخراب النفسي.

الخاتمة

على الرغم من كون (الحفيدة الأميركية) رواية نسوية بامتياز، وقامت بتمثيل واقع المرأة على اختلاف أشكاله وأنماطه، إلا إننا مع ذلك لم نجد فيها تلك الأركان التي حُدد بها السرد النسوي، فهي قد تحررت من ذلك الطوق، الذي حبس بعض النصوص النسوية وانطلقت لصناعة مركزيتها الإنسانية المتزنة .

المصادر والمراجع

١- *باختين ، ميخائيل (١٩٨٢) الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي(٣)، معهد الإنماء العربي، بيروت.*

٢- *جاسم ، د.حسن سرحان (٢٠١٣) الأدب النسوي العراقي، إشكالية الوجود وخصوصية التجربة، جريدة الصباح العراقية، العدد (٢٧٩٠)، في ٤/٣/ ٢٠١٣.*

٣- *داود ، علي كاظم (٢٠١٤) شعرية الحدث السردي، ، وزارة الثقافة والاعلام ، الشارقة ط١.*

٤- دوبريه ، ريجيس(١٩٨٦) نقد العقل السياسي، ترجمة : عفيف دمشقية، دار الآداب ، بيروت، ط١.

٥- ذهني ، صلاح (١٩٧٩) السينما والأدب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

٦- عزّام ، محمد (٢٠٠٥) شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

٧- كجة جي ، انعام (٢٠٠٩) الحفيدة الأميركية ، دار الجديد، بيروت، ط٢.

٨- لشكر، حسن (٢٠١٤) الرواية العربية والفنون السمعية_ البصرية ، كتاب المجلة العربية(١٦٩)، الرياض.

٩- الماضي ، د. شكري عزيز (٢٠٠٧) أنماط الرواية العربية الجديدة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .

١٠- مرتاض ، د.عبد الملك (١٩٩٨) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١.

١١- نعيمة ، د. جهاد عطا (٢٠٠٨) الرواية والسرد السمعية والبصرية: الرواية والسينما، مسارات مقارنة، بحث في كتاب مشترك بعنوان: الرواية العربية... ممكنات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج ١ .

هويدي ، د.صالح (١٩٩٣) بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة ، دار الشؤون الثقافية