عنوان البحث/ المنظور السردي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي: دراسة تطبيقية وفق نظرية السرد لجيرار جينيت

إسم الباحث الاول/ زهراء صادق حسين حمود / غدير حيدر سعيد ناجي/ دعاء رزاق عباس رحيم

جامعة المستقبل /كلية العلوم الادارية قسم المحاسبة/ قسم العلوم المالية / كلية الاداب والعلوم الانسانية

Zahraa.sadeq.hussein@uomus.edu.iq

doaa.razaq.abas@uomus.edu.iq

ghadeer.haider.saeed@uomus.edu.iq

المستخلص

يروم البحث دراسة "المنظور السردي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي: دراسة تطبيقية وفق نظرية السرد التي جاء بها جيرار جينيت، وهو عنى به الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تقدم من خلال نفس مُدركة ترى الأشياء بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة، الإيديولوجية أو النفسية، فهو الزاوية والطريقة التي يدرك من خلالها الراوي القصة كما يصرح ناقد آخر، والسرد عند جينيت هو مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها ، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات، وقد اختار البحث رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي العراقي أحمد سعداوي الحاصلة على جائزة عربية مهمة، فهي مقروءة في الوسط الشعبي وعند جماهير القراء، وموضع اهتمام النقاد، كونا أحدثت انزياحاً عن النسق الروائي التقليدي، رافعة الصوت السردي في وجه القبح والظلم والقتل والفوضى، وهي رواية حديثة فعل فيها الروائي تقنيات السرد الحديثة مضيفاً إليها فكرة قديمة جديدة هي فكرة تجميع الأجزاء الميتة ونفخ الحياة بها، ثمة منظور سردي ذا بنية عميقة تتجلى في القدرة على إخراج الحي النصي من الميت الواقعي عبر آليات التخييل والسرد الغرائبي، وقد اشتغل البحث على المنظور السردي وفق المقترح الذي وضعه الناقد جيرار جينيت، وفق المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: المنظور، نظرية السرد، فرانكشتاين، سعداوي

(عنوان البحث باللغة الانكليزية)Narrative Perspective in Ahmed Saadawi’s Frankenste in in Baghdad: An Applied Study Based on Gérard Genette’s Narrative Theory

إسم الباحث (الباحثين) وجهة الانتساب باللغة الانكليزية / Authors :

Zahraa Sadiq Hussein Hammoud

Du,a Razzaq Abbas Rahim

Ghadir Haidar Saeed Naji

:Affiliation

Al - Mustaqbal University, lraq

Abstract

The research aims to study "Narrative Perspective in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad: An Applied Study According to Gerard Genette's Narrative Theory, which he meant by the cognitive vision of the narrative material presented through a perceiving soul that sees things in a subjective way that is formed based on its own vision, ideological or psychological. It is the angle and method through which the narrator perceives the story, as another critic states. Narration, according to Genette, is the sum of the events narrated from the story, i.e. the oral or written discourse that narrates it, and from the narrative, i.e. the real or imaginary action that produces this discourse, i.e. the incident of its narration itself. The research chose the novel Frankenstein in Baghdad by the Iraqi novelist Ahmed Saadawi, which won an important Arab award. It is read in the popular environment and among the masses of readers, and is of interest to critics, as it has created a shift from the traditional narrative system, raising the narrative voice in the face of ugliness and injustice. Murder and Chaos, a modern novel in which the novelist applied modern narrative techniques, adding to it an old and new idea, which is the idea of assembling dead parts and breathing life into them. There is a narrative perspective with a deep structure that is manifested in the ability to extract the living text from the dead reality through the mechanisms of imagination and strange narration. The research worked on the narrative perspective according to the proposal made by the critic Gerard Genette, according to the descriptive analytical method.

Keywords: perspective, narrative theory, Frankenstein, Saadawi

1المقدمة

للعمل السردي أربع عناصر رئيسية هي الشخصية و الحدث و الزمان و المكان. ولكل منها عملها وتعريفها وعلاقاتها داخل السرد ، وهي تتبع ثقافة الكاتب وميولاته وحتى الواقع المحيط به ،حيث يستبقو يستذكر ويسترجع ليقف عند بناء النص السردي، ليقدمه إلى القارئ من أجل إشراكه في إنتاج المعنى.

1. 1. هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة المنظور السردي في رواية حديثة هي فرانكشتاين في بغداد، وهي ذات منظور سردي تتم دراسته وفق ماجاء به جيرار جينيت من بحوث ودراسات للرواية.

أسئلة البحث:

١_ كيف تجلى المنظور السردي في المتن الحكائي لرواية فرانكشتاين.

٢_ ماهي المفارقات الزمنية في رواية ففرانكشتاين في بغداد.

٣_ماهي بنية الشخصيات في رواية فرانكشتاين في بغداد.

1. 2. منهج البحث

المنهج الوصفي وتحليل المتن السردي للكشف عن المنظور في الرواية الحديثة.

المنظور السردي:

يعدّ المنظور مصطلحاً مستمداً من الفنون التشكيلية، وقد انتقل بفعل التماذج المعرفي إلى فن الرواية فأصبح يعني الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تقدم من خلال نفس مُدركة ترى الأشياء بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة، إيديولوجية كانت أو نفسية [1]، وهو الموقع الذي منه ينهض السرد[2] ، ولا شك أن هذا الموقع مرتبط ارتباطا مباشرا بالراوي لذلك يقول محمد عزام في تعريفه للمنظور إنه " الزاوية والطريقة التي يدرك من خلالها الراوي القصة"[3] والتي بها ينقل إلينا الحكاية.

أما السرد في اللغة: فهو تقدمة شيء إلى شيء، بشرط أن تأتي به متسقاً بعضه إثر بعض متتابعاً، وقيل سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وكان جيد السياق له[4] ، وفي الاصطلاح فالسرد خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة، ويمكن اعتماد تعريف جيرار جنيت الذي تأصل المصطلح على يديه، وقد عرفه من خلال تمييزه القصة ؛ أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها ، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات[5]، والسرد مصطلح أدبي فني هو يعني القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في النتاج الفني يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات. بينما يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، والثانية: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولذلك نجد أن السرد هو الذي يعتمد عليه في التميز بين أنماط الحكي على نحو أساسي[6]،

الرؤية السردية عند جيرار جينيت:

[1] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003 164 ،

[2] ينظر يمنى العبد الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1. 1986 ، ص: 98.

[3] محمد عزام تحليل الخطاب الأدبي، ص: 164

[4] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، مادة (سرد)

[5] ينظر: جيرار جينبت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٣

[6] يُنظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، الدار البيضاء،1991، ص ٤٥.

قسم جيرار جينيت المستويات السردية في كتابه في كتابيه: "خطاب الحكاية" و "عودة إلى خطاب الحكاية"، إلى ثلاثة مفاهيم، تمثل الأول منها بالسرد من حيث هو حكاية و يدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث[1] ، والمفهوم الثاني السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما ، و يدل على سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الخطاب[2] ، والمفهوم الثالث السرد من حيث هو فعل، ويشير هذا المفهوم إلى الحدث، غير أنه ليس الحدث الذي يُروى أو يسرد، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما أنه فعل السرد متناولا في حد ذاته[3] .

وقد تبنى دراسة السردية الروائية من داخلها موظّفاً مصطلحات جديدة من مثل التبئير وقد رأى أن مصطلح التبئير هو الأجدى، لأنه رأه أكثر تحديثاً وتداولاً بين النقاد اليوم، لذا يحدّده بالمفهوم الآتي قائلا: "هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصيا من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث"[4] . كما ركز على الزمن بتقنيتي الاسترجاع والاستباق، والأحداث والمكان والشخصيات.

الدراسة التحليلية:

ستحاول هذه الدراسة أن تطبق آليات دراسة السارد والمسرود على وفق رؤية جيرار جينيت، بغية كشف العناصر الداخلة في مضمون رواية "فرانكشتاين في بغداد" وتحليلها وبيان أثرها ووظيفتها في المتلقين.

1–طريقة السرد في الرواية من زاوية التبئير:

إنّ القارئ السرد الذي نسج فيه سعداوي تفاصيل أحداث روايته لم يكن يسير في خط مستقيم، بقدر ما اعتمد على الاختلالات الزمنية "تتميز الاختلالات الزمنية بالمدى والاتساع" كما جاء في "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير" لجيرار جنيت وآخرين، وقد وجد التبئير الصفر في رواية " فرانكشتاين في بغداد"، إذ يسرد فيها السارد العالم بضمير الشخص الثالث هو الغائب الذي له القدرة على النفاذ إلى داخل الشخصيات، ومعرفة أفكارها وما يدور في خلدها فهو يملك القوى التي تمكنه من هتك الشخصيات وحجب أسرارها وكثيرة هي المواقع في الرواية التي تقدم سرد الأحداث باستخدام هذه الطريقة، ولا نبتعد عن الصواب إذا قلنا: إنّ استخدام التبئير الصفر يعدّ ركيزة رئيسة في الرواية، فمن يطلع على عمليّة السرد يجد طغيان هذا الأسلوب على عملية الحكي والقص، لأنّ السارد العليم يقوم بدور فاعل في عملية السرد، ويتولى السرد بالنيابة عن الشخصيات كلها مستخدما صيغة الغائب، ومن أمثلة ذلك قول الراوي العليم بكل شيء:

"حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال التفت الجميع بسرعة داخل الباص و شاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة الى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد. شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسطية أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة ؛ صراخ غير واضح ولغط ومنبهات سيارات عديدة"[5]

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ٣٧-38.
[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ٣٨- ٣٩.
[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ٣٩- ٤٠.
[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي ، ص٤٦.
[5] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص١١.

إذ يلاحظ القارئ أنّ السرد يتمّ باستخدام ضمير الغائب، والسارد من خلال ذلك يتبوأ مرتبة الراوي العليم بكل شيء، فهو يحيط بكل الأحداث ويعلم بأفعال الشخصيات كلّها، وهذا مانجده في الشاهد السابق الذي يتحدث فيه عن حدث الانفجار مستخدما جزئيات دقيقة وتفاصيل جزئية لها ارتباط بالحدث، وكل ذلك باستخدام السرد من خلال الشخص الغائب الذي يعلم كل شيء.

ومن ذلك أيضاً ماجاء على لسان الراوي العليم بكل شيء:

"في الأعلى، ومن البيت المتهالك العتيق المقابل للبيت الذي يسكنه الشحاذون، حيث النافذة الخشبية المطلة تماما على موقع الجثث الأربع، كان شحاذ عجوز ينظر إلى ما يجري من دون أن يظهر منه شيء لمن في الزقاق.كان ها هنا ليلة أمس حين وقعت الجريمة" [1]

وهنا يقدم الراوي الحدث من دون ذكر مباشر للشخصيّة، إنّما يحيل إلى صيغة الغائب، فالسارد العليم يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، ويقدّم الحدث كاملا بوصف دقيق، ويتلقى القارئ السرد بصيغة الغائب من الكل إلى الجزء، إذ ينتقل السارد العليم من تصوير البيت وحال الشحاذين إلى لحظة حدوث الجريمة.

ومن استخدام التبئير الصفر ضمن السرد قول السارد العليم:
"كان هادي حتى هذه الليلة ملتزماً بالوعد الذي قطعه مع نفسه، أثناء كلامه مع صديقه عزيز المصري بأن ينسى هذه الحكاية تماماً ولا يعود لذكرها أمام اي مخلوق. ثم حدث أن اكتشف انها قصة حقيقية وغير مختلقة. فلم يعد سردها أمام الآخرين مسلياً بالنسبة له. خصوصاً بعد حدوث تطورات جديدة عليها" [2].

فالقارىء للسرديّة السابقة يجد أنّ شخصيّة هادي الحاضرة ضمن السرد لاتتكلّم بلسان حالها، وإنما يتمّ الحديث عن طريق الراوي العليم بكل شيء، الذي يعلم كل شيء عن الشخصيّة ومايدور في ذهنها وما تقوم به من أحداث، وبناء على ذلك يُقدّم الحدث برواية الغائب حول شخصيّة هادي، فوجود الشخصيّة انطلاقا من هذا المنظور هو وجود غير فعلي؛ لأنّها تحضر بالاسم فقط، فهي ظاهرة من جهة السرد وغائبة من جهة القول، والسارد العليم هو من يقوم بوظيفة الحكي بدلاً عنها.
ومن استخدام هذا الأسلوب قول السارد العليم:
"ظل السعيدي يضحك وابتسم محمود رغم ازدياد مساحة الخوف والضيق في نفسه، وتضخم صورة العدو المجهول الكامن في العتمة التي يخشاها كثيراً، عدو تركه هناك في العمارة، وعدو ينمو هنا. ورغم أنه يثق بالسعيدي كثيراً إلا انه غير قادر على التصديق بكل ما يقوله. ربما هو يقصد إرعابه والمزاح معه، أو يدخله في أجواء افتراضية من أجل تنميته وتحفيزه وتنشيطه، خلق نوع من التحدي لاستنهاض طاقات كامنة لديه أو غير ذلك من الهراء المرتب والأنيق" [3] .

[1] الرواية، ص ٨١.
[2] الرواية، ص١٢١.
[3] الرواية، ص١٩٦.

إذ يتحدث الراوي العليم بكل شيء عن شخصيتي السعيدي ومحمود من دون أن ينسب لهما الكلام، بل يلجأ إلى صيغة الغائب في أثناء السرد لعلمه بكل مايحيط بالشخصيتين، وهذا ما يراه المتلقي ضمن سطور السردية السابقة التي توضح الأحداث المحيطة بالشخصيتين.

وتوضح الشواهد السابقة استخدام التبئير الداخلي من قبل الراوي العليم بكل شيء في أثناء عملية السرد.
أمّا التّبنير الداخلي فهو مفهوم يقترب من مفهوم الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع، ويعني عرض السارد الشخصية لوقائع الحكى، فالسارد يكون شخصية تسرد لنا الأحداث التي حدثت لها من زاوية مشاركتها فيها، والقارئ لصفحات الرّواية يجد أنّ التبئير الداخلي قليل الاستخدام ومن أمثلته:

"صمت محمود طويلاً وجال ببصره في حطام البيت الذي يسكن فيه هادي العتاك، واسترجع بعض الصور القديمة في ذهنه، ثم أضمر ان يقول شيئاً محدداً .
سأقول لك ؛ انا لا اعتقد ان اصل عائلتي من العرب . لسنا عرباً ولا مسلمين .
لعد شنو ؟
اعتقد أن جدي الثالث أو الرابع كان صابئياً، واسلم بسبب علاقة حب، وانتمى إلى عشيرة حبيبته التي أصبحت زوجته.
لقد كان والدي يدوّن هذه الأشياء في يومياته قبل أن يقوم اخوتي مع امي باحراقها عقب وفاته .
وما المشكلة ؟
إنّها مشكلة كبيرة. لسنا عرباً أصلاء .
أنا كنت أحكي في المقهى أنّ جدي الكبير كان ضابطاً عثمانياً،
والآن لا أعرف هل كان ذلك حقيقياً أم مجرد كذبة .
وحكايتك التي رويتها لي الآن .. أليست كذبة هي الأخرى؟
لا ... إذا كنت تظن هذا فساكون حزيناً.
أعطني دليلاً على صدق حكايتك . ساصدقك، أذا اعطيتني دليلاً." [1]

فمن خلال السرديّة الحواريّة السابقة يجد القارئ أنّ عملية السرد تمت من خلال إشراك شخصيّة ثانية إلى جانب الراوي العليم بكل شيء لتشاركه في عمليّة نسج الأحداث، فالراوي العليم يشارك شخصية محمود من خلال الحوار، وتقدم شخصيّة محمود إجابات عن أسئلة يطرحها الراوي العليم بكل شيء، لكنّ إعطاء الدور لشخصيّة ثانية لسرد الحدث يأتي من منظور التبئير الداخلي ضمن عمليّة سرديّة تشاركيّة.
ومن ذلك أيضا نجد السرديّة :
"كان القلق بادياً على كبير المنجمين وهو يحاول جذب انتباه العميد إلى ما يريد الإفصاح عنه :
نيسان . يعني .. في بداية هذه السنة .. في الربيع تقريباً .. أواخر شهر
هل تتذكر سيادة العميد متى بدأنا نرى شبح الذي لا اسم له؟
هل فكرت يوماً كيف تمت صناعة هذا المجرم الوحش؟ لماذا تسأل ؟ .. أنا لا أعرف. ولولا الشائعات التي أسمعها.
وثقتي بكلامك لما صدقت بوجود كائن مثل هذا. أين نعيش نحن في أي عصر .. طناطل وسعلوات .. لا أعرف .. هذه كلها مخاوف يخلقها الناس، وانت تريد أن تصدقها .

[1] الرواية، ص ١٢٧، ١٢٨.

قال العميد ذلك بنبرة انزعاج، منتظراً ان يكشف منجمه الكبير عما يخفي في صدره" [1]

فالأحداث في السرديّة السابقة تتناوب عن طريق شخصيتين الأولى يمثّلها الراوي العليم بكل شيء والثانية شخضيّة العميد، والعمليّة السرديّة تتناوب بينهما في أثناء القيام بفعل الحكي، إذ يلحظ القارئ أنّ الراوي العليم بكل شيء كان قادراً على إتمام السرديّة بنفسه من دون الحاجة إلى شخصيّة ثانية، لكنّ التشاركيّة الحاصلة مع شخصية العميد حولت التبئير من درجة الصفر إلى الدرجة الثانية التي تسمح للشخصيّة بالتعبير عن نفسها ضمن السرد.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ الطابع الغالب على سرديّة هذه الرواية يقع في درجة التبئير الصفر، إلا أنّ الراوي العليم بكل شيء لجأ إلى الدرجة الثانية في مواضع كثيرة من روايته بغية إشراك الشخصيات الأخرى في تقديم الأحداث وتوسيع المنظور السردي ليكون شاملا للجوانب التي يرغب في تسليط الضوء عليها وتنبيه المتلقين إليها.

٢-المفارقات الزمنية في الرواية:

أ-الاسترجاع:

الاسترجاعات هي "إشراقات في علم نفس الذاكرة"[2] ، فهي تشكل عملية تنظيم بنيوي للذاكرة" [3]، وتقوم بتقديم معطيات حكائية تثري السرد، وتملأ ما نتج عنه من ثغرات نتيجة تزامن الأحداث أو غياب شخصية أو ظهور شخصية جديدة تم إغفالها وعدم إضاءتها بشكل كاف، ويشكل الاسترجاع عملية شد لزمن السرد إلى الخلف "الخطف خلفاً" [4] كما يسميها "بارت"، أي عملية "ارتجاع فني" يتم فيها العودة إلى الماضي القريب أو البعيد، ويختلف طول الزمن المستعاد أو المسترجع وفقاً لما تقتضيه طبيعة الحدث أو النظام السردي الذي بني عليه العمل الروائي. فالمدى الزمني المحدد أو غير المحدد "يرشدنا إلى حركة الاستذكار على محور القصة، بينما تدلنا سعة الاستذكار على حركته على محور الخطاب" [5]، مع الأخذ في الحسبان أن مدى الاسترجاع يرتبط بسعته، فكلما كان المدى طويلاً، كانت سعته داخل النص كبيرة والعكس صحيح.

وإذا كان زمن السرد زمن التذكر وفعله ماض، فيجب أن يكون فيه عنصر التحريض الداخلي لخلق نتائج مستقبلية، "ولكي نعطي وهم الحقيقة" إن صح التعبير، لأي عمل رواني، علينا أن تحدده في زمن معين، فلا بد لقضية حدثت من أن تكون مربوطة بالماضي"[6] . فبالنسبة إلى الكاتب الماضي ليس ما وقع من قبل فقط، إنه ما يملك فعالية مستمرة، ما يزال في كينونة، موجود ويتفاعل فيما حوله .... فالزمن لا حدود له [7].

ويختلف الزمن المستعاد تبعاً لطبيعة الشخصيات وزمنها، وهو في الأحوال كلها محمل بالتوترات التي تدعم السرد في عملية بنائه العناصر الروائية. والاسترجاع نمط من أنماط الذاكرة المستعادة عبر النص التخييلي، وهو شرفة يطل القارئ من خلالها وعبرها على ماحدث في زمن مضى، بحيث يقوم السارد باستحضار حدث يسبق النقطة التي وصلت إليها الرواية، في لحظة الاسترجاع، وهي لحظة مهمة لفهم الوقائع السردية والتخييلية المرتبطة بها، وهذا موطن من مواطن التقاطع والتعارض بين ترتيب القصة وترتيب النص.

---

[1] الرواية، ص٢٥٧، ٢٥٨.

[2] تاتيانا زينتشينكو ، الذاكرة في علم النفس التجريبي والمعرفي ، ترجمة د. بدر الدين عامود وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية الكتاب، دمشق ٢٠١٦م، ص ١٨.

[3] المرجع السابق ص ٦٢.

[4] رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد الدار البيضاء، طاء ١٩٨٨، ص ٧٦.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الرواني، من ١٩٧

[6] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، من ١٧٦

[7] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، من ١٧٦

يكثر الاسترجاع في رواية فرانكشتاين في بغداد ومنه الاسترجاع الذي قامت به شخصية العجوز إيليشوا عندما زارها "الشسمة"، ففي هذا الاسترجاع يتم تقديم معلومات عن زوج إيليشوا (اسمه، وعمله)، كما تتم الإشارة إلى حدث دفن تابوت دانيال . إذ عمدت العجوز إيليشوا إلى الكلام على الصراع الناشب بينها وبين زوجها "تيداروس" الذي عرج على الكنيسة قبل أن يدفن تابوتا فارغا لابنها دانيال يذهب السارد قائلا : " ذهب تيداروس ، الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب إلى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتا فارغا فيه بعض ملابس دانيال وقطع من غيتاره المحطم، وصلوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه هنا يرقد دانيال ثم عادوا" [1] .

وهناك استرجاع يقوم فيه الراوي بوصف ما كان عليه دانيال ابن العجوز من هيئة قبل أن يختفي ، وذلك في معرض الكلام على وفاء القديس ماركوركيس بما وعد؛ أي أن يعيد للعجوز ابنها، حيث يقول: " بدا في آخر صورة له في ذلك الفجر الذي خرج به من البيت مترددا وحزينا يطرق ببسطاله الثقيل على إسفلت الزقاق حتى اختفى في انعطافة الشارع العام "[2] .

ب-الاستباق

تعد تقنية الاستشراف الحركة الفنية المقابلة لتقنية الاسترجاع، فبينما تتجه الثانية في حركة ارتدادية نحو الماضي، تسترجع أحداثاً أو تستلهم تاريخاً، يتجه الاستشراف نحو المستقبل، متطلعاً للقادم منه، في محاولة لتوقع ما سيؤول إليه الحاضر. فالاستشراف أو الاستباق هو "مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد" [3]. كما عرفه "جيرالد برنس" بأنه " التقنية أو الأداة الفنية التي يشار من خلالها إلى أحد المواقف أو الأحداث مقدماً[4] ، وغالباً ما تأتي الاستشرافات تأويلاً للحاضر، بالاستناد إلى الماضي " فالذاكرة لا تختزن الماضي إلا لأنها تتوجه إلى المستقبل". إذ تتشكل ملامح استشرافية لدى المتلقي، لما قد يحدث لاحقاً، انطلاقاً من زمن السرد. فالاستشراف قفزة زمنية استباقية لا تتصف باليقينية، بل تقوم على الاحتمالات التي تومض داخل السرد بين الفينة والأخرى، مخرجة الزمن عن مجراه الطبيعي دافعة به نحو الأمام. ولذلك سمى جيرار" جينيت الاستشرافات "طلائع" أو "خدعاً"، وهي عبارة عن إشارات أو بذور استشرافية ينثرها الراوي في طيات السرد، يترك أمر اكتشافها لذكاء القارئ وكفاءته في فك الشفرة السردية، وقد تكون مجرد علامات تلميحية لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد، تمهد لظهور شخصية جديدة أو وقوع حدث غير متوقع[5] .

وبما أن الحكاية تتطلب حب الاستطلاع [6] فإن الاستباقات الزمنية تكون تشويقاً للقارئ، وإثارة لمخيلته، فيما ستؤول إليه الأحداث والشخصيات.

ففي النذر الذي نذرته النساء المسلمات للأولياء نجد استباقاً ، فقد كان النذر تقليدا للعجوز إيليشوا، في حال موت الحلاق أبي زيدون الذي كان السبب بسوق عديد من الشباب إلى مواقع القتال العسكرية. وهذا يتضح في قول الراوي: "نذرت بعض النساء في حال موت هذا الرجل الشرير يذبح خروف لوجه الله تعالى، نذرت أم سليم نذرا أيضا ولم تخبر به الأب يوشيا خشية أن يوبخها ويلومها" [7]. وفي وقت لاحق سيصبح نذر النساء واقعاً متحققاً وذلك عندما يعرض السرد لمقتل

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص٧٢
[2] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص٢٨٥
[3] د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية - عربي - الكليري فرنسي، دار النهار للنشر، لبنان، ١/ ٢٠٠٢، ص ١٥.
[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات ترجمة السيد إمام ميريت القاهرة، ١٥/ ٢٠٠٣، ص ٧٣
[5] تاتيانا رينشينگور، الذاكرة في علم النفس التجريبي والمعرفي، ص ١٩.
[6] ينظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية، من ١٨٥
[7] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص٧٦

الحلاق من طرف الشسمة، ولننظر إلى مايرويه السرد بالقول: " لم يكن الزلمة سوى أبو زيدون الحلاق (...) دخل أحدهم فجأة إلى المحل أثناء غياب الابن لشرب الشاي في عربة عطفة الزقاق مع الشارع التجاري استل المقص وغرزه عميقاً في ترقوة الرجل العجوز الساهي والغارق في غيبوبات الشيخوخة المتقدمةً" [1]

فنهاية الحلاق بالموت قتلاً ثمة من استبق الكلام على وقوعها الحتمي فقد أشار الراوي إلى ذلك بالقول :" هناك من توقعها منذ زمن بعيد. لن يموت أبو زيدون في فراشه"[2] . وهذا الحدث الاستباقي يكسب السرد مرونة وقدرة على الإيهام بواقعيته، وهو يتواءم مع ثقافة الثواب والعقاب التي تنتشر بين عامة الناس، فكل واحد منهم ينتظر عدالة السماء فيمن لم يقدر على مواجهة ظلمه، أو فيمن ظلم الناس، وأساء إليهم، فنحن أمام أعراف مجتمعية واضحة المقولات، وتم تسريدها في المتن الحكائي لتعضيد سياق المحكي، وتفعيل نمط التخييل، مع الإشارة إلى الراوي الذي يمرر أفكاره االأخلاقية عن حامية انتصار قوى الخير في المجتمع على قوى الشر، وحتمية تحقيق القصاص العادل، فما هو إلهي يشتبك في نحوٍ استباقي مع ماهو واقعي في أفق التخييل الروائي الفعال داخل المتن.

3-بنية االشخصيات والمكان في الرواية:

المكان في الرواية:

تكمن أهمية المكان في تأطير الأحداث، وتنظيم حركة الشخصيات، فضلاً عن ارتباطه بالعنصر الزمني، فالحدث الروائي يتجسد في المكان، ويكتسب بعده الواقعي من الزمن، " لذلك لا يقدم سوى مصحوباً بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية "[3] . أما الشخصيات الروائية فإنها تشكل بفعل اختراقها المكان، أبعاده المختلفة المادية والنفسية والجمالية، من خلال تأثيرها فيه، وانعكاس التأثير المكاني فيها. "فالمكانية لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث، وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان، وإيغاله، من خلال خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية"[4] وتعكس طبيعته، وطبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية فيه.. وكل انتقال للشخصيات في المكان يعني تغييراً في البنية الزمنية، وانتقالاً إلى موقع حكائي جديد، تعرض من خلاله الذكريات والأفكار، وبذلك يرتبط المكان بتحركات الشخصية وأفعالها.

فالمكان في رواية فرانكشتاين في بغداد للسعداوي هو المدينة الفاسدة بكل أبعادها فالشوارع والساحات والمحال التجارية تتحول إلى تعبيرات ومشاهد واقعية عن الموت والدمار، فبغداد هنا فضاء للموت، وفي كل تفصيل بل في كل درجة ثمة ما يفضي إلى الفجيعة، وهنا تتحول الشخصيات المشاركة للمكان إلى شخصيات تكتفي بالملاحظة والتدقيق، فهم ليسوا أكثر من شهود على مكان القتل والتفجير هذا، وإذا صدف وتحولوا إلى أشلاء أو دمغت جلدهم الشظايا والحروق فهم في المحصلة عابرون بحكم الضرورة الفنية لا بوصفهم فاعلين سرديين يمكن لأقوالهم وأفعالهم أن تغير الحدث المهيب، أو الحدث السردي الأساسي المبني على لعبة الموت الجهنمية، حتى حياة البطل هنا خرجت من أشلاء متفرقة ميتة؛ يقول السارد:" كان فرج الدلال في بيته حين حدث الانفجار المروع في ساحة الطيران. وبعد ثلاث ساعات من ذلك، أي في حدود العاشرة صباحاً، حين فتح

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين، ص٩٣

[2] المصدر السابق نفسه،ص٩٣

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٨/٢٩

[4] مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية جدا مينه / حكاية بحار - النقل المرفأ البعيد الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق ٢٠١١، ص ٣٦.

باب مكتب دلالية الرسول الذي يملكه في الشارع التجاري وسط البتاويين شاهد الصدوع في الزجاجة الأمامية السميكة والعريضة لواجهة المكتب. ظل يشتم بسبب ذلك، رغم أنه انتبه، خلال الطريق إلى الزجاج المهشم للنوافذ وواجهات المحال في المنطقة جراء الانفجار" [1]

نحن إزاء مشهد لتفجير في ساحة الطيران، وتبدو الشخصيات على واقعيتها المعهودة جزءاً تفصيلياً من مشهد الموت ودلالاته ومايحمله من خراب وتكسير وتدمير وتصدعات، فالمحل الذي يستخدمه للدلالة أو الأعمال التجارية في بيع البيوت وتأجيرها تصدعت واجهته من هول الانفجار، ذلك الانفجار الذي قضى على واجهات محلات أخرى في هذه الساحة، إن مشهدية التصدع أو تخريب الواجهات ليست بعيدة عن منظور السارد ورؤيته لقضاء المدينة الذي تم تحضيره لمعاينة نتائج الموت والدمار بفعل المفخخات وآلات القتل والتفجير، وبهذا يتحول المكان/المدينة من حيز للحياة إلى جبانة متنقلة للموت، ويصدع الشارع لأمر الصوت المفاجئ للتفجير، وتقوم الشخصيات بمتابعة تفاصيل الأضرار اللاصقة بالمكان الذي كان في يوم مضى مشرقاً بالحياة.

ويتشكّل المكان الفني لغويًا، ويحيل في عمومه على مرجعية فيزيائية، يجعل القارئ ينظر إليه بوصفه احتمالي الوقوع، أي أنه يُوهَمُ بواقعية ما تتم قراءته، وفي هذا إشارة إلى عدم انقطاع الصلة بالمكان المعيش، إذ ثمة تقاطعات يشترك فيها المكان الفني مع المكان الطبيعي الفيزيائي، ودون ذلك فمن الصعوبة أن يتحكم القارئ بتأويله أو تفسيره، فهذه الوظيفة المرجعية أو الإيهامية للمكان الفني في معظم الأشكال الفنية وأنماطها هو الذي يتيح للقارئ أن يتواصل مع هذه الرواية أوتلك ولو في الحدود القصوى من التواصل[2] .

وهنا في ساحة التفجير أيضاً تحولت الأماكن السياحية الفارغة من زبائنها إلى ساحة صراع غير معلنة بين صاحبها(أبو أنمار) والدلال الطامع بكسب جديد، فضاء الابنية الفارغة من زبائنها جزء مهم من اللعبة السردية التي يهيمن فيها الموت على كل شيء، فكل كلمة وكل فعل يتم توظيفه في خدمة هذا الهدف، الذي يتحول إلى منظور معقد لشبكة العلاقات الداخل نصية، والتي لاتفضي خلاصاتها إلا إلى نتيجة حتمية، يفرضها الموت المتنقل بين الوجود وعدمه، فالمكان وجود قائم بكل تفاصيله ولكنه عدم من ساكنيه والحياة سوى لذكريات عن الراحلين أو الموتى لافرق، يقول السارد:" أنمار يعتاش، حاله كحال العديد من أصحاب الفنادق في البتاويين، على العمال والطلبة ومراجعي المستشفيات وعيادات الاطباء والمتبضعين القادمين من المحافظات. وخلال العقد الأخير، بعد سفر العديد من المصريين والسودانيين ظلت هذه الفنادق تعتمد على زبائن اساسيين يقيمون بشكل شبه دائم هم بالذات عمال في مطاعم باب الشرقي وشارع السعدون وورش الاحذية وسوق الهرج وبعض المعامل الصغيرة والعاملون كسواق على خطوط الكراجات الرئيسة، وكذلك بعض الطلبة الذين لا يفضلون أجواء الاقسام الداخلية للجامعات. ولكن غالبية هؤلاء اختفوا بعد نيسان ٢٠٠٣ ، وباتت الكثير من الفنادق شبه مهجورة، ووسط هذا البؤس ينبثق فرج الدلال ليقوم بتمهيد الأرضية للاستيلاء على ما تبقى من زبائن محتملين لأبو أنمار" [3]

[1] سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص١٨
[2] شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجًا، خالد حسين حسين، ص76
[3] السعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص١٩

من هنا يأتي أهمية تشخيص المكان في الرواية؛ لأنه يجعل من الإيهام بأن أحداث الرواية قريبة من الواقع، فيربط القارئ بينها وبين المكان الذي تجري فيه هذه الأحداث، وهذا أمر منطقي؛ لأن "أي حدث لا يمكن أن يُتَصَوَّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني""[1]

تنجز الرواية عبر التعبير تعبيراً بليغاً عن تمثلها الثقافي لواقعها اليومي صورة المكان في المدينة المنكوبة، المدينة التي تنام على مشهد وتصحو على آخر مختلف، أو معدل، أو منزاح، بحيث تغدو الصورة اللغوية المركبة في السرد صورة متجاوزة للسابق ومحروفة عنه بقوة الحدوث، و وهذه الصورة تتواءم مع الأمكنة الموصوفة بدقة و المرتبطة بواقعها الاجتماعي والسياسي، وموروثها الجماعي والجمعي، وفي حضور الأمكنة المغلقة والمفتوحة تثرى الدلالة وتنصاع لرمزية الرعب المتنقل من خلال إكسابه الحضور والهوية المستقلة والدلالة التي ترتبط بالمكان، وبالواقع السياسي والاجتماعي، نحن هنا أمام فواعل سردية تتخذ من أسماء فنادق مشهورة (العروبة، فندق الرسول الأعظم)قبل الحدث المأساوي تغدو مهجورة بعيده، وبذلك يتفلت كل حلم بالربح مز أيدي الدلال الرامزة إلى من يتربحون من الحرب، يقول السارد:

"لم يعد فندق العروبة منذ أن نزع فرج الدلال رقعته التعريفية، ولم يصبح فندق الرسول الأعظم، كما كان يخطط فرج الدلال، بسبب حالة التشاؤم التي سيطرت عليه، وشعوره بأن هذا الفندق أصابه بالنحس لقد خسر جزءاً كبيراً من ثروته على عقارين تهدم الأول منهما بالكامل، وتخرب الثاني وتصدعت جدرانه.. لا يريد أن يجازف أكثر بما تبقى لديه في سبيل بناية مشؤومة"[2] تأخذ أسماء الأمكنة دلالتها بوصفها عتبات مفتوحة على منظور سردي خاص بها، ذلك أن الأمكنة ذات هوية تاريخية ممتدة في الزمن، وعندما تكون فندق فهي حاملة لذكريات من مروا بها، فالعنوان/ اسم المكان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول الروائي/ المؤلف أن يثبت فيه قصده ومراميه، أي أنه النواة المتحركة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص[3] ، فجهاز العنونة وأسماء الأمكنة عنصر مهم لأنه معقد أو مربك، وهذا التعقيد لا يعود للطول أو القصر، ولكن مرده إلى مدى القدرة على تحليله أو تأويله[4] ، فقد تكون العتبة النصية جملة متداولة لا تحمل سوى معناها الأصلي، لكن هذا النص يحاول أن يغير مدلولاتها لدعم قضايا اجتماعية وسياسية ودينية، وحين تذكرنا عتبة المكان النصية باسم الرسول الأعظم نجد أنفسنا إزاء مايعرف بهوية الفندق السابقة فهو مكان يأتيه زوار العتبات الدينية ذات القدسية، والاسم هنا له رمزية خاصة به، وهو يصبح أن يكون اسم مسجد لا اسم فندق، لكنه هنا اسم فندق يستخدم للسياحة الدينية، ورغم وضعيته الخاصة لم ينج في فضاء المدينة الفاسدة من التعرض للتفجير مثله مثل أي مكان آخر، فقد تخرب وتصدع.

ولعل هذا ما تتجه إليه الرواية في النهاية، إذ يعمد الروائي إلى إعادة تشبيك محاور روايته وخيوطها، وذلك عبر الكلام على المكان الأسمى منطقة البتاوين؛ ويخصها بذلك كونها مكان الانفجار الضخم؛ الانفجار العاصفالذي حدث بعيد رحيل العجوز من حي البتاوين وسفرها مع حفيدها إلى مكان هجرة جديد في واحدة من مدن أوروبا برفقة عائلة الابنة، في الوقت ذاته يقوم أبو أنمار ببيع فندقه وشقى عمره على نحو عاجل وسريع إلى فرج الدلال المتأهب للغنيمة، فالمكان بحكم موقعه الخطر غدا مطمعاً لأصحاب الغنائم، ليعود قافلاًً إلى مدينة ميسان، وبذلك يبقى دار العجوز فارغاً من سكانه وتتحول هويته إلى شيء آخر بعد بيعه إلى فرج الدلال، شيء آخر هو المكان الفارغ سوى من جسد الشُّسمة و قط العجوز،

[1] بنية النص السردي، حميد لحمداني،ط2،ص65
[2] السعداوي، فرانكشتاين في بغداد،ص٣٥٠
[3] بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة،الطبعة الأولى، السودان، 2008،ص66
[4] عتبات، جيرار جينيت، ترجمة عبد الحق بلعابد، و سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان،2008، ص65

و بحركة سردية عجائبية سحرية فنتازية يكتشف منجم العميد سرور وجود الشسمة في دار العجوز الخاوية الفارغة، ذلك المكان المكتظ بذكريات لاقيمة لها الآن سوى في تخريج النهاية المحبوكة بدقة والمتواءمة مع المكان نفسياً وفنياُ، و وينتهي السرد إلى تزامن أحداث ،المغادرة والبيع والشراء وبقاء الشسمه، مع دخول المفخخة حي البتاوين وسط استنفار جهاز الطوارىء، وجنود العميد سرور وضباطه وهم في الطريق لاعتقال الشسمة بالدخول إلى المنطقة نفسها التي ستكون بؤرة الانفجار الضخم الذي نتج عن شدة عصفه و شظاياه إسقاط ما لا يمكن عدّه و تعداده من قتلى وجرحى جراحهم خطيرة، وليبقى شبح الشسمة مكتفياً بالاختبار والفرار داخل دار العجوز، الذي تحول إلى مكان شبحي، سيعرفه من اكتوى بعذابات الانفجارات المتنقلة بين أزقة وشوارع وساحات المدينة الممهورة بختم القتلة و المارقين.

– تقديم الشخصية الروائية:

إن تقديم الشخصية الروائية وظهورها في السرد رهن بدورها وبأهميتها داخل العمل الروائي وبمتطلبات الحدث الروائي، وما يستدعيه من إجراءات وتقنيات في عملية بناء الشخصية الروائية وتكوينها، " وبذلك لا يمكن تقديم الشخصية الروائية بشكل كامل منذ البداية، لأن اكتمالها لا يتحقق إلا باكتمال العمل الروائي"[1] . ولذا فإن عملية تقديم الشخصية هي عملية بناء تدريجي، تتضافر فيها كل العوامل والمكونات النصية الموجودة لإتمامها وتحقيق اكتمالها بنجاح، وكل ذلك عن طريق الراوي، وربما تكون الشخصيات من أكثر العناصر أهمية في العمل الروائي وذلك لأنّها تشارك جميع العناصر في تأدية وظيفتها، كما أنّها تعد من أكثر العناصر بروزاً للقارئ، ومن أكثر العناصر التي تمنح القدرة على إثارة المتلقين وتشويقهم وشدّ انتباههم وتحريك عواطفهم المختلفة، وقد جاءت الشخصيات في رواية فرانكشتاين في بغداد على نوعين اثنين، الأول هو الشخصيات الثابتة (المسطحة)، والثاني هو الشخصيات المتغيرة (المتحولة)، "فالأولى تمتاز بالبساطة والبعد عن التعقيد، كما أنها بعيدة عن التغيرات والتحولات، فهي صورة تكرر وتعيد نفسها في صورة نمطية، حيث أن ظروف الحياة لا تغيرها، والمواقف التي تصادفها لا تزيد على حصيلتها شيئا، فهي ثابتة في صفاتها وأسلوبها ونفسيتها وحالها، والأخيرة تمتاز بحيويتها وتفاعلها مع الأمور الدائرة من حولها، فهي تتفاعل مع الأحداث والمتغيرات، وبالتالي يطرأ تغيير على نفسيتها أو نمطها في الحياة والعيش والأسلوب الممارس في العيش، كما أنها شخصية تميل للتعقيد، كونها شديدة التكيف والتغير، الأمر الذي يفرض دراستها من عدة أبعاد، وبحث ما يطرأ عليها من تغيرات" [2].

والقارئ للرواية السابقة يجد أنّ شخصياتها تتوزع بين شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية وكورالية، فالشخصيات الرئيسة تمثّل الأدوار الكبرى في الرواية، ويكون لها دور كبير في تحريك الأحداث وباقي الشخصيات، وتعدّ الشخصيات الرئيسة مسؤولة عن أكبر جزء من الأحداث، . والشخصيات الثانوية، هي شخصيات تكمل دور الشخصيات الرئيسة، أما الشخصيات الكورالية، فهي فتكون بعيدة عن الأحداث أكثر من الشخصيات الرئيسة والثانويّة، وتكمن وظيفتها في الرواية بالتعليق على الأحداث والشخصيات الأخرى[3] .

وتتحدد الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية من خلال ارتباطها بالأحداث، وتأتي شخصيّة (الشمسة) في بداية هذه الشخصيات، ومن خلال متابعة المتن السردي يتبيّن أنّ هذه الشخصيّة خيالية ومركزية فالأحداث كلّها تدور حولها من البداية إلى النهاية. وقد سمّى الروائي الرواية باسمها من خلال اختيار اسم واحد من المسميات المتعددة التي أطلقت عليها من مثل: (– الشمه ، فرانكشتاين ، دانيال ، الذي لا اسم له، المجرم، المخلص)، وربّما استخدم الروائي تعدديّة الأسماء لهذه الشخصيّة

[1] ينظر: د. مرشد أحمد البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ٢٠٠٥، ص ٢٦.
[2] ينظر: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص 101.
[3] ينظر: ما نفريد بان، علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، ص 141.

لكي يمنحها الواقعيّة ويبعدها عن الخيال الذي يمكن أن يُفهم من قول الروائي" فالشسمه مصنوع من بقايا أجساد لضحايا مضافا إليها روح ضحية، واسم ضحية أخرى، إنه خلاصة ضحايا يطالبون بالثأر لموتهم حتى يرتاحوا" [1]، وقد جعل الراوي العليم بكل شيء لهذه الشخصيّة مهمّة عظيمة تتلخّص في التخليص والتخلّص من الإجرام.

ومن الشخصيات الرئيسة الفاعلة في المتن السردي شخصية (إيليشوا) وتعد من أولى الشخصيات الرئيسة التي أدخلها الروائي إلى الرواية وذلك في أثناء نصويره لحديثين مهمين صور من خلالهما التفجير الذي حصل في ساحة الطيران ، ومن خلال هذا الحدث أعلن الروائي بداية الرواية، والحدث الثاني تحدث فيه عن العجوز التي اقتطعت الوجه المشرق من لوحة القديس المعلقة على الجدار، وتركت الجزء المحارب الذي يشي بالعنف من تمثال القديس الشهيد، وربما استعان الكاتب بهذه الشخصية ليشير إلى ظاهرة العنف الذي استهدف الناس على اختلافهم في العراق، وفي الروائي عن الشخصيّة يقول: "كانت ايليشوا تتجاهل بهرجة التفاصيل ترفع نظارتها السميكة المعلقة في رقبتها وتضعها على عينيها وتتامل الوجه الملائكي الهادئ الذي لا يبدو عليه أي انفعال، إنه ليس غاضباً ولا يائساً ولا حالماً ولا سعيداً ، إنه ينفذ مهمته باخلاص لاهوتي" [2] ومن خلال هذه السطور يعبّر الكاتب عن هوية المسحيين التي تمثلها شخصيّة (إيليشوا) ويكشف عن طبعها المسالم الذي لايجنح إلى العنف كما يفعل غيرهم، ذلك العنف الذي نبذته الشخصيّة كما يصوّرها الروائي وأخرجته من داخلها وراحت تتأمل الوجه الودود المشرق للقديس الذي لايبدو عليه الانفعال والغضب واليأس ، وانطلاقاً من ذلك يمكن للمتلقي أن يفهم أنّ الإيحاء الدلالي لاسم (إيليشوا) يرتبط بالهوية الرئيسة لأحد المكونات الأساسية للمجتمع العراقي التي نبذت الكره والحقد والقتل وهمّت لتساعد في إعادة الأمان وترويج السلام وبناء الوطن.

ومن الشخصيات الرئيسة التي وظّفها الروائي شخصيّة (هادي العتاك) وقبل الخوض في دور هذه الشخصيّة يلاحظ المتلقي أنّ اسم هادي في صيغته الصرفيّة هو اسم فاعل، وربما كان ذلك دليلا مباشرا من الراوي العليم بكل شيء إلى أن هذه شخصيّة هادي ستؤدي وظيفة الإرشاد في المسرح الذي يحوي كل الأحداث، إذ إن "الاسم في الشخصية الروائية قد يوجه لدلالته المباشرة أو إلى عكس تلك الدلالة" [3] ،وشخصية (هادي العتاك) في المتن الروائي تعد مصدراً لأحداث متنامية بعد الأحداث التي قانت بها شخصيةٍ "الشسمة"، وهي التي أحضرت شخصيّة (الشسمة) التي قامت بفعل التخليص .

وفي أحداث الرواية أسند الروائي مهمّة إعادة الأنف للجثة التي كانت بلا أنف إلى شخصيّة الهادي، وهو يرمز من خلال ذلك إلى إعادة الكرامة والرفعة للمجتمع العراقي الذي يعاني من البلاء والتشظي، يقول الروائي معبّرا عن ذلك: " تقظّم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريباً من الرأس. كان موضع الأنف مشوها بالكامل. وكأنه تعرض لقضمة من حيوان متوحش. كان الأنف مفقوداً. فتح هادي الكيس الجنفاصي المطوي عدة طيات ثم أخرج ذلك الشيء الذي بحث عنه طويلا خلال الأيام الماضية، وظل مع ذلك، خائفاً من مواجهته. أخرج هادي أنفاً طازجاً مازال الدم القاني المتجلد عالقاً به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة، فبدا وكأنه في مكانه تماماً، كأنه أنف هذه الجثة وقد عاد إليها" [4].

[1] فرانكشتاين في بغداد، ص١٤٤.
[2] فرانكشتاين غي بغداد، ص٢٣.
[3] شخصيات روائية(الشمعة والدهاليز)،للطاهروطار، دراسة سيميائية ، ابراهيم فضالة، رسالة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة في الاداب والعلوم، الإنسانية، بوزيغة، الجزائر، ٢٠٠١، ص ٣٠.
[4] فرانكشتاين في بغداد، ص٣٤.

وتحضر شخصيّة (محمود السوادي)، بوصفها شخصيّة محوريّة تشترك مع الشخصيات الأخرى في رواية الأحداث، ولاسيما مايتعلق بشخصيّة (الشمسة)، ويلاحظ المتابع لأحداث الرواية أن الشخصيات – في معظمها– كانت فاعلة ومشاركة رواية مشهد الانفجار، ولهذا نجد أنّ الراوي يقوم بسرد الأحداث بروايات متعددة مستخدما ألسنة مختلفة، وربما كان ذلك دليلاً على أنّه يحاول أن يقول أنّ طبقات المجتمع كلّها قد تضررت من الأحداث الجارية، ومن ذلك مثلا عندما يعبّرعن الانفجار من وجهة نظر (محمود السوادي)، بقوله: "على إسفلت الشارع جنة رجل هامدة ، اقتربوا منها ومسكها محمود بيده فتحركت الجثّة فجأة، انهضوه على رجليه وتعرف عليه محمود في الحال، إنه هادي العتاك" [1]، وبذلك تصبح الشخصيّة ذات أهميّة كبرى في نقل الأحداث بصورة صادقة وحقيقية تجنذب المتلقين الىءين يبحثون عن الحقيقة.

وقد اعتمد الروائي في روايته في أثناء عرضه للشخصيات على طريقتين ، الطريقة الأولى هي المباشرة، ومن خلالها تعرض الشخصية بشكل مكشوف ومباشر على لسان السارد العليم بكل شيء باستخدام ضمير الغائب، أما الطريقة الثانية فهي الطريقة غير المباشرة ويكون السارد فيها أكثر بعدا عن الشخصية، فلا يضع نفسه في في موقع تقديم الكلام عنها والتعريف بها، بل يترك مجالا للمشاركة وعرض ذاتها باستخدام ضمير المتكلم[2] .

ومن الشخصيات التي عرضت بالطريقة المباشرة شخصيّة (العميد سرور)، وفيه يقول الروائي: "العميد سرور كان برتبة مقدم في استخبارات الجيش العراقي السابق، وحصل في الوضع الجديد على استثناء من اجتثاث البعث بالإضافة إلى ترقية ليعمل في وظيفة حساسة لا يتم التطرق لها غالباً "[3] ، ومن الشخصيات التي عرضت بالطريقة غير المباشرة شخصيّة (الشسمه)، وفيها يقول الروائي " هل هذا العتاك المسكين والدي حقا؟! إنه مجرد ممر ومعبر الإرادة والدي الذي في السماء، كما تحب أن تصف والدتي إيليشوا المسكينة.... " [4].

ويمكن القول إن الروائي سعداوي قد جمع بين الطريقتين السابقتين في بناء شخصيات روايته فبعض الشخصيات تكفل الراوي بتعريف القارئ بها، وبعضها الآخر قدم نفسه بنفسه، "وربما يلاحظ القارئ أن سعداوي قد أضاف طريقة أو نمطاً ثالثا لما سبق، حيث جعل بعض الشخصيات تعرض أو تقدم شخصيات أخرى معرفة بهويتها، أو مكانتها، أو صفاتها، أو شيء عن ماضيها، تاركا سعداوي الفرصة للشخصيات بتولي السرد والعرض والتقديم والتعريف وانتقاء الأسلوب والكيفية المناسبة لعرض الشخصية للقارئ" [5].

ويجد القارئ للرواية أن شخصياتها تعددت وتنوعت وقد وظفها الروائي في شكل مترابط، وحدد أهدافها ووظائفها، لتكون عناصر فاعلة داخل عمل شمولي لا ينفصل فيه جزء عن الآخر، فقدم من خلاله سرداً شموليا فيه كثير من الأفكار والأهداف التي رغب في تقديمها إلى القرّاء على اختلاف ثقافاتهم.

[1] فرانكشتاين في بغداد، ص٦١٠.
[2] ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 81.
[3] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص 86.
[4] المصدر نفسه، ص 156
[5] ينظر: نوزاد أحمد أسود، بناء الشخصيات في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، ص 172، 173.

الخاتمة:

إنّ قراءة الأعمال السرديّة من منظور جيرار جينيت يكشف النقاب عن تنويعات الأقوال السرديّة واختلافها من ناحية التبئير، والمفارقات الزمنيّة المتمثلة بالاسترجاع والاستباق، إضافة إلى توظيف المكان والشخصيات في السرد الشامل، وقد خلصت الدراسة السابقة إلى النتائج الآتية:

١-أوضحت القراءة السابقة أن استخدام التبئير في الدرجة الصفر يعدّ ركيزة رئيسة في الرواية، فمن يطلع على عمليّة السرد يجد طغيان هذا الأسلوب على عملية الحكي والقص، لأنّ السارد العليم يقوم بدور فاعل في عملية السرد، ويتولى السرد بالنيابة عن الشخصيات كلها مستخدما صيغة الغائب.

٢-لجأ الروائي الدرجة الثانية في مواضع كثيرة من روايته بغية إشراك الشخصيات الأخرى في تقديم الأحداث وتوسيع المنظور السردي ليكون شاملا للجوانب التي يرغب في تسليط الضوء عليها وتنبيه المتلقين إليها.

اعتمد الروائي على التويع والتعدد في استخدامه للشخصيات ضمن العمل السردي، وقد لجأ في أثناء تقديمه للشخصيات إلى الطريقتين المباشرة وغير المباشرة، يضاف إلى ذلك أنّه وزّع شخصياته على نوعين (رئيسة و ثانوية)، وحدد لكل منها وظيفة ودورا في تقديم الأحداث.

المراجع:

1.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤.
2. أحمد د. مرشد أحمد البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ٢٠٠٥.
3. أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠١٢.
4. تاتيانا زينتشينكو، الذاكرة في علم النفس التجريبي والمعرفي ، ترجمة د. بدر الدين عامود وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية الكتاب، دمشق ٢٠١٦م.
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠. حميد لحمداني، بنية النص السردي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، الدار البيضاء،1991.
6. جيرالد برنس، قاموس السرديات ترجمة السيد إمام ميريت القاهرة، ١٥/ ٢٠٠٣.
7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
8. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد الدار البيضاء، طاء ١٩٨٨.
9. عبد الرحمن مليف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير، ٢٠١٥.

10. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.
11. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي – الكليري فرنسي، دار النهار للنشر، لبنان، ١/ ٢٠٠٢.
12. ما نفريد بان، علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة : أماني أبو رحمة : دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
13. محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003 .
14. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٥ .
15. مهدي عبيدي جماليات المكان في ثلاثية جدا مينه / حكاية بحار – النقل المرفأ البعيد الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق ٢٠١١.
16. نوزاد أحمد أسود، بناء الشخصيات في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، جامعة تكريت، كلية التربية والعلوم الإنسانية، ٢٠١٦.
17. يمنى العبد الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1. 1986.