

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعادوي دراسة نقدية تحليلية

إعداد
رحيق غسان كامل أبو زينة

إشراف
د. نادر قاسم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2017م

رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعادوي

دراسة نقدية تحليلية

إعداد

رحيق غسان كامل أبو زينة

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2017/11/19م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:

التوقيع

1. د. نادر قاسم / مشرفاً ورئيساً
.....
2. أ. د. عادل الأسطة / ممتحناً داخلياً
.....
3. د. زين العابدين العواودة / ممتحناً خارجياً
.....

الإهداء

إلى الروح الغالية التي أدعو لها دومًا بخالص الرحمة والمغفرة...
إلى صاحب القلب الكبير الذي يخفق حنًا
و صاحب البصمات الكثيرة في حياتي
إلى من علمني أن العناد يعني الصبر والمثابرة
إلى من ثبت أقدامي على عتبات الدراسات العليا وسم لي باقي الطريق
إلى أبي الغائب الحاضر بكل ذكرى جميلة وابتسامة وتنهيدة وأمل...
إلى الشمس التي لا تغيب عن حياتي ولا تفارقني
إلى جوهري الثمينة التي لا يذهب ضيائها
إلى الدعاء الخالص لي في ظهرك الغيب
إلى أمي الغالية التي كانت وما زالت تمد كل رجفة تعزني بألف عناق...
إلى عائلتي الأولى والثانية...
إلى من اجتمعت فيه كل صفات الرجولة
إلى من أكملت حياتي بوجوده
وكان لي في ليالي اليأس قمرًا من الأمل
إلى الساكن في قلبي دومًا
زوجي الحبيب...
إلى مصدر إلهامي وعروني
إلى من وعودني بأنني سأبقى الصغيرة المدللة في عيونهم
إلى إخوتي الأحباء... مؤنس، وعز الدين، وصلاح. إلى أختي الغالية ندى...
لهم جميعًا أهدي هذا البحث...

الشكر والتقدير

يعجز المرء بعد مسيرة تعليمية طويلة في الدراسات العليا، كان ختامها هذا البحث المخصص للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إلا أن يتوجه بخالص الشكر والتقدير للأساتذة الأفاضل في قسم اللغة العربية الذين لم يخلوا بجهودهم وعطائهم، وكانوا منارة يُهتدى بها، وأخص بالذكر الدكتور نادر قاسم الذي كان نعم المشرف الناصح الأمين طوال فترة كتابة هذه الرسالة. كما أتوجه لأعضاء لجنة المناقشة بكل الشكر والتقدير والاحترام على ملاحظاتهم الغنية، ومعلوماتهم الخصبة.

ولا أنسى الطلاب والأساتذة في جامعة النجاح الوطنية وخارجها الذين ربطتني بهم حلقات بحثية دراسية، أو تواصل عبر الشبكات الإلكترونية، ولم يخلوا علي بأي معلومة، أو طريق يقودني للمعرفة، فلهم مني جميعاً خالص الشكر والتقدير.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعادوي دراسة نقدية تحليلية

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه، حيث أن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالبة:

Signature:

التوقيع:

Date:

التاريخ:

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	الملخص	ح
	المقدمة	1
	الفصل الأول: مرجعيات السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	8
	توطئة	9
	تلقي الرواية (النص المحيط)	11
1.1	التناص	27
2.1	تأثير رواية (فرانكشتاين) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	37
3.1	تأثير رواية (المعلم ومارغريتا الشیطان يزور موسكو) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	50
4.1	تأثير قصة (قلب كلب) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	59
5.1	تأثير قصتي (الأنف والمعطف) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	65
6.1	تأثير أسطورة (إيزيس وأوزيريس) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	77
7.1	تأثير أسطورة (بجماليون) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	82
	الفصل الثاني: قضايا مجتمع السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	86
1.2	الموضوع السياسي	87
2.2	الذات والآخر المحتل	95
3.2	المواطن العراقي (الإنسان)	100
4.2	الصحافة	107
5.2	الدين	111
6.2	المرأة	138
7.2	الغيبيات واللامرئيات	143
8.2	الغرائبية والعجائبية	154

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الفصل الثالث: جماليات التشكيل الفني في رواية (فرانكشتاين في بغداد)	166
	توطئة	167
1.3	العتبات النصية	168
2.3	السارد	201
3.3	الزمن	212
4.3	المكان	225
5.3	اللغة	235
6.3	الشخصيات	247
	الخاتمة	261
	قائمة المصادر والمراجع	266
	Abstract	b

رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي

دراسة تحليلية نقدية تحليلية

إعداد

رحيق غسان كامل أبو زينة

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تناول هذا البحث رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي بالدراسة، والبحث، والتحليل، والمناقشة، وجاء مقسماً إلى مقدمة، تليها ثلاثة فصول مقسمة وفقاً للموضوع المخصص للنقاش، وخاتمة.

واشتملت المقدمة على بعض القضايا والأفكار، ففي طياتها عرض لموضوع البحث، وتقديم له، ووقفه متأنية تبين أهمية البحث، ومشكلته، والحلول التي قدمها للأسئلة المطروحة، وأسباب اختيار هذا البحث، إضافة إلى جملة من الدراسات السابقة التي تناولت هذه الرواية بجزئية منها بالبحث والتحليل، وقد اختتمت المقدمة بتحديد المنهج المتبع في البحث، واستعراض لأقسامه ومحتوياته.

وخصص الفصل الأول من البحث لدراسة المؤثرات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) والخوض فيها، وتعيين مواطن الشبه ومواطن الاختلاف بين النص الروائي الخاص بسعداوي، والنص الآخر الذي تأثر به، بتوجيه الدراسة صوب الفن الروائي، والقصصي، وعالم الأسطورة.

أما الفصل الثاني، فقد كان فصلاً جاداً في عالم الرواية نفسها دون سواها، بالتركيز على موضوعاتها التي تناولها الكاتب، ما ظهر منها وما بطن، وتقسيمها إلى مباحث على النحو الآتي: الموضوع السياسي، الذات والآخر المحتل، المواطن العراقي (الإنسان)، الصحافة، الدين، المرأة، الغيبات واللامرئيات، الغرائبية والعجائبية.

وبالوصول إلى الفصل الأخير يكون الحديث عن الجوانب الموضوعية وغيرها قد تم استيفاءه، ليبقى الجانب الفني الجانب المتبقي للبحث والدراسة، عن طريق الوقوف عند بعض العتبات النصية، والضروب التناسية، والعناصر الروائية، مثل: السارد، والزمن، والمكان، واللغة، والشخصيات.

وقد كانت خاتمة البحث شاملة لأهم النتائج التي تم التوصل إليها عبر الدراسة، والبحث، والتحليل في الفصول السابقة، منها تفوق سعداوي على من تأثر بهم، وقدرته على الإتيان بالجديد في روايته، ومزجه للخيال بالواقع، وغلبة السياسة على روايته، ورغبته الملحة التي تبدو ضمنية مشيرة إلى توحيد الصف ولم الشتات، وصولاً إلى المكان والزمان والوقوف عندهما في الرواية، وبيان أهمية الأول ودلالاته الكثيرة، مقابل انفتاحية الآخر حيناً، وتشظيه حيناً آخر.

المقدمة

الحمد لله، أحمدته، وأستعينه، وأستهديه، وأفوض أمري إليه، أما بعد ؛ فإن هذا البحث يدور في فلك رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، بحثاً، ودراسةً، وتحليلاً، ونقداً، ويكشف القناع عن كثير من قضاياها، ويعمل الفكر فيما خفي واستتر فيها، ويحاول إجمال ما قيل عنها، ودراسته، في محاولة لإثباته والزيادة عليه، أو دحضه ونفيه، في إطار بني على التسلسل، والتدقيق، والعمل الممنهج، والقراءة متعددة الوجوه.

شكل الأدب، على اختلاف ألوانه وصوره، منبراً يعبر من خلاله المرء عما يدور في خلجاته، وما يعتدل في نفسه، فكان بوقاً يصدر بالمشاعر، والأفكار، والتأملات، والقضايا المجتمعية، وغيرها، الأمر الذي زاد من أهميته، وضرورة الوقوف عنده، وإشباعه دراسة، ونقداً، الأمر الذي دفع الدارسين، والباحثين، والنقاد للانكباب عليه، وتخصيص الحلقات العلمية، والكتب، والأبحاث، والمؤتمرات للوقوف على كل قضية من قضاياها، الأمر الذي ساهم في إثراء النصوص الأدبية، وتفتح مدارك دارسيها، نظراً لكثافة الإنتاج البحثي من جهة، والنقدي من جهة أخرى.

وكان الفن الروائي سباقاً في هذا المجال، متميزاً عن غيره من الفنون بكم من العطاء الموضوعي متعدد الأساليب، فالعناصر الروائية، على كثرتها، منحت الرواية قدرة على المنافسة في المجال الأدبي، فجاءت زاخرة بالمواضيع والأساليب، دائمة التجدد، قادرة على قولبة كل ما حولها في إطارها الروائي.

ولم تكن الرواية في الوطن العربي بشكل عام، وفي العراق بشكل خاص في عزلة عن ذلك، بل إن الوضع العربي المأزوم في فترات كثيرة أعطى المجال لأقلام الروائيين بالشروع في الإبداع، مصورين ما حولهم، في محاولة للنقد تارة، ولطرح الحلول تارة أخرى.

وكان أحمد سعداوي مثلاً نموذجياً للروائي الملتزم بقضايا مجتمعه المختلفة، السياسي منها، والاجتماعي، وغير ذلك، في قالب روائي مميز مكنه من المزج المحكم بين عدة قضايا،

والانتقال بينها انتقالاً سلساً، وتعد رواية (فرانكشتاين في بغداد) من أوضح الأمثلة على ذلك. حيث عقد سعداوي خيوط روايته في صورة مزدوجة جمع فيها زوجاً من المتناقضات، فمن جهة يقدم للقارئ عرضاً للحياة الواقعية، ومن جهة أخرى يعرض صورة متخيلة، ثم يخرج للقارئ روايته بقلب واحد يجمع بين ما سبق بشكل لا يشعر بالنفور أو التضاد، متمكناً من تغيير صورة بطله الفرانكشتايني المستعار من ماري شيلي، لجعله مناسباً للبيئة العراقية بأحيائها، وعاداتها، وأفكارها، والأحداث التي تمر بها.

وتتبع أهمية هذا البحث من الموضوعات التي يتناولها، والأفكار التي يعرضها بصورة غير مسبقة، أو بصورة أكثر تفصيلاً وعمقاً عن الصور السابقة، فتبدو كل الكليات والجزئيات مشبعة في دراستها والإمعان فيها دون اقتضاب، أو اجتراء، أو استثناء، الأمر الذي يمنح القارئ فرصة لتكوين صورة كاملة عن الرواية بجميع جوانبها وأجزائها، مضيئاً في ذهنه بعض الزوايا المظلمة التي قد لا يلتفت إليها المرء في قراءته الأولى للرواية، ولا يعطيها بالاً، في الوقت الذي تكون فيه حاملة بصمة بارزة في الرواية.

والبحث يطرح غير سؤال في صيغة حوارية يستتطق من خلالها الرواية، ويتمكن من خلال الدراسة، والاستقصاء، والتحليل، وربط أجزاء الرواية معاً من الإجابة على تلك الأسئلة، إجابة تتبع من فهم الباحث، ولا تفرض نفسها على القارئ، بل تعطيه المجال لاستنتاج جديد، وقراءة غنية أخرى للرواية تنجب أسئلة وإجابات أخرى.

ومن أبرز الأسئلة التي شكلت مشكلة البحث: من هو فرانكشتاين؟ إن هذا السؤال يستوقف أي قارئ منذ المرور بالعتبة الأولى للرواية، وهي عتبة العنوان، ويجعله مندفعاً لتقليب صفحات الرواية وصولاً إلى هذه الشخصية، محدداً هويتها، وعارفاً سرها، ولعل النظرة الأولى للعنوان توحى أيضاً بغرابته، وغربته عن بيئة النص العربي، وربما تفتح الأفق للتفكير باستيراده، ربما، من أدب آخر، ولعل مجموعة الاقتباسات الأولى في الرواية تؤكد للقارئ، أيضاً، كان، ما سبق عليه الزعم، ولعل اختلاط الشخصيات والوجوه في هذه الشخصية، التي احتلت دور البطولة، يجعل البحث عن الهوية الشخصية لها عملاً أكثر إلحاحاً من ذي قبل، كما يطلق

العنان في مهمة شائكة لإدانة هذه الشخصية أو تبرئتها في ظل الأصوات المتزاحمة الرأي حولها في الرواية.

والرواية تطرح على قارئها، وكاتبها السؤال نفسه في آن واحد، وهو: هل كان سعداوي حاضراً في شخصيات روايته؟ ربما يستطيع القارئ من خلال القراءة الأولى أن يجيب بنعم على السؤال الأول، ولكن تكرار السؤال غير مرة يدفعه إلى قراءة ثانية وثالثة يلحظ من خلالها التكوين الروائي الذي جاءت عليه رواية سعداوي، حيث وضع رواية داخل رواية، أو فلنقل، قصة داخل قصة، ولربما كانت شخصية المؤلف الذي بزغ نجمه في أواخر الرواية جزءاً من ذاك التكوين المندمج في الكل، ولعل سعداوي تمثل في الجانب الصحفي في الرواية أكثر من الجانب صاحب الإبداع الأدبي، وإن نُعت الأخير بالمؤلف، كون الجزء الأول أكثر حضوراً وتألقاً في الرواية، وأشد انغراساً فيها، فهناك بعض الإشارات التي تشير إلى تسجيلات السواوي في أجزاء متقدمة من الرواية لم تكن شخصيته قد عرضت حينها على القارئ.

ولعل ما تقدم يقود إلى قضية التواري التي أتقنها سعداوي في عمله الأدبي، ويمكن تسميتها أيضاً بفكرة القناع، حيث تمكن من التسلل إلى روايته بوصفه شخصية وبوصفه مؤلفاً يتعرف إليه القارئ من خلال الرواية وأحداثها تارة، ومن خلال الحياة العامة تارة أخرى.¹

وربما شكل المكان قضية مهمة من ضمن القضايا والمشكلات البحثية التي احتلت حيزاً في هذا البحث، بشكل منفرد حيناً، ومضمنة، أو مندمجة مع غيرها من القضايا أحياناً أخرى، وإن حضوره اللافت في القالب الروائي منذ العتبات الأولى يجعله محطة تستدعي الوقوف عندها واستنطاقها، فهو حاضر في العنوان، والغلاف، وفي بعض عناوين الفصول، ومنسجم مع الأحداث بشكل يجعله مثيراً لتوترها وتعقدها، كما أنه يعطي انعكاساً على عالم الشخصيات.

وبالنظر إلى رواية سعداوي يظهر أنها جزء من مجموعة من الروايات الحديثة التي عرضت أفكاراً متعلقة بالقالب السياسي، والاضطراب الاجتماعي، و نزعة الغرابة، الأمر الذي

¹ ينظر جاسم، عباس عبد: ما وراء السرد - ما وراء الرواية، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2005، ص45.

جعل موضوع اختيار البحث في إحداها صعباً، فكان الاختيار واقعاً على رواية سعداوي الموسومة بـ (فرانكشتاين في بغداد)، ولعل أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذه الرواية دون غيرها، والمضي في دراستها تصويرها للواقع السياسي من جهة والمأساوي من جهة أخرى الذي يشكل صفحة مشتركة بين الدول العربية جميعها بصورة شيقة ممتعة، إضافة إلى كون الرواية حائزة على جائزة البوكر للرواية العربية للعام 2014، الأمر الذي دفعني إلى استكشاف المواطن التي جعلت من هذا العمل الأدبي ذا قيمة تستحق التتويج والتكريم، وليس هذا المقام البحثي باباً مفتوحاً لجلد الكاتب أو إجلاله، وإنما هو مخصص لاستتطاق النص، واستجوابه، وقراءته غير قراءة، واستخراج ما خفي من مكنوناته. إضافة إلى كون هذا الطرح الأدبي عملاً جريئاً قام سعداوي من خلاله ببحث الكثير من القضايا ودمجها مع بعضها بعضاً مستلهماً البذرة الأولى من رواية (فرانكشتاين) لماري شيلي. كما أن هذه الرواية تمنح الفرصة للباحث فيها للتعرف على العراق ببيئتها، وأفكار ساكنيها، وقضاياها، واندماج الأديان فيها بصورة متفردة عن غيرها.

وليس هذا البحث أول دراسة تدور في فلك رواية سعداوي، فقد سبق ببعض الدراسات السابقة، منها ما تم الوصول إليها ودراستها، ومنها ما تعذر الوصول إليها، وقد تنوعت تلك الدراسات بين أوراق بحثية مبنوثة في بعض الكتب، وأبحاث في بعض المجلات، ورسائل جامعية كتبت في الوطن العربي وخارجه، إضافة إلى عدد من المقالات المنشورة عبر المواقع الإلكترونية. أما ما بُثَّ في طيات الكتب، فهو قليل، ومختصر على قلته، وكأنه عرض للرواية أكثر من كونه دراسة أو بحثاً لها، ومن ذلك: كتاب (على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة) لصاحبه محمد ولد محمد سالم، حيث تظهر دراسة رواية سعداوي على شكل قراءة سريعة من ضمن مجموعة من القراءات لروايات مختلفة، وتأخذ شكل العرض والتقديم للرواية، بمعنى أن الكاتب يسرد للقارئ أحداث الرواية مع إبراز مداخلات نقدية بين الحين والآخر، وتعليقات مقتضبة تعطي بعض المعلومات التي تتطلب من القارئ متابعة البحث واستكمالها فيها، دون التطرق إلى عناصر كثيرة من العناصر المهمة المشكلة للجسد الروائي، والقفز من الهيئة السردية للتأثير والتأثر في الرواية، إلى الشخصيات، إلى العقد والحبكة، وما

نعته الكاتب بالنهايات المفتوحة،¹ غاضاً الطرف عن كثير من المعطيات الإيجابية في الرواية، ومكتفياً بما رأى أنه محط تعليق، وربما تكون هيئة الكتاب وصورته قد فرضت على صاحبه هذا الاختصار، فالعنوان ألزمه بإدراج قراءات لا أبحاث مفصلة مطولة، ولكنه مع ذلك كان عليه أن يبرز بعض المعطيات الإيجابية في النص الروائي.

وهناك غير بحث درس رواية (فرانكشتاين في بغداد)، منها البحث الموسوم بـ (دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد") للباحث محمد عبد الحسين هويدي، ويخصص الباحث أوراقه البحثية لمناقشة قضية الزمن في الرواية متناولاً إياها من عدة جهات، حيث يدرس الزمن بأقسامه المتعدد، الرئيسي منها والثانوي ضارباً في خضم ذلك الكثير من الأمثلة التي توثق ذلك، ورابطاً الزمن بغير عنصر من العناصر الروائية، ليتمكن في نهاية البحث من الوصول إلى ما ألزم نفسه فيه في العنوان، وهو دلالة البنية الزمنية، ولكن تعرضه للعناصر الروائية كان بقدر ما يحتاجه البحث، لا بقدر ما تقتضيه الرواية.

ومن الرسائل الجامعية التي تعذر الوصول إليها: (الشخصية في روايات أحمد سعداوي) لبشرى رياض. من الجامعة المستنصرية. وكانت الباحثة قد تناولت روايات سعداوي كلها مركزة على عنصر الشخصية دون غيره من العناصر الروائية الأخرى، الأمر الذي يجعل رواية سعداوي (فرانكشتاين في بغداد) جزءاً من رسالتها فيما يخص الشخصية فقط. إضافة إلى رسالة (بنية السرد في روايات أحمد سعداوي) لفضيلة رمضان سعد الله. من جامعة القاهرة. وتبحث الرسالة الأخيرة وفقاً للمنهج الذي بحثت فيه الأولى، مع فارق دراسة بنية السرد عوضاً عن عنصر الشخصية. وقد كان للغرب نصيب في دراسة رواية (فرانكشتاين في بغداد) على وجه الخصوص، نظراً لتوفر الترجمة لها من العربية إلى غير لغة أجنبية، الأمر الذي جعل وصول القارئ الأجنبي لها سهلاً، كما قرب هذا الأمر الباحثين والدارسين الأجانب منها بغية البحث والدراسة، وفي هذا الصدد تطرح رسالة (فرانكشتاين في بغداد) مقارنة مع فرانكشتاين

¹ ينظر سالم، محمد ولد محمد: على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة. ط1. دبي: دار الصدى.

ماري شيلي. لماريا ريتا موديكاً. من جامعة باليرمو نموذجاً على ذلك. وقد كان مصدر المعلومات السابق عبر الملخصات، أو النشرات القصيرة التي ترافق الإعلان عن صدور تلك الرسائل، أو تحديد مواعيد مناقشتها بالاستعانة بالروائي أحمد سعداوي والتواصل معه عبر الرسائل الإلكترونية، فيما تعذر الاتصال ببعض الطلاب ممن كانت لهم رسائل جامعية في هذا الصدد، ورفض آخرون إرسال نسخ إلكترونية من أعمالهم.

ونظراً لتنوع مواضيع البحث، فقد تعذر اعتماد منهج واحد للبحث والاستقصاء وتطبيقه على جميع الفصول، الأمر الذي تطلب استعمال غير منهج في البحث، حيث تم استعمال المنهجين التحليلي والبنوي الشكلي في معالجة الرواية ونقدها، إضافة إلى توظيف طرق متصلة وعائدة لعدة مناهج كالمنهج السيميائي، ونظرية التناص.

ينقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام رئيسة تتخللها مباحث وفروع، وتشكل تلك الأقسام الفصول المكونة للبحث، ويبدو كل فصل منها مستقلاً بموضوع يتفرد فيه عن سواه من الفصول، بحيث يستوفي مادته البحثية مع تمام مباحثه وفروعه، بينما تبدو الفصول في نظرة عامة شمولية لها مترابطة معاً بحيث يكمل كل واحد منها الآخر، لتكون بحثاً تراكمي الدراسة، يوصل قارئه إلى كم من النتائج في ختامه بعد إثارة عدة تساؤلات بثت في البداية والمقدمة.

وقد دارت الكتابة في الفصل الأول من البحث حول مرجعيات السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقدم هذا الفصل على الفصلين الآخرين في الترتيب، نظراً لاختلاف موضوعه عنهما، ففي الوقت الذي ينقب فيه هذا الفصل في داخل الرواية وخارجها، يكتفي الفصلان المتبقيان بالبحث والتقيب الداخلي، وربما كان الفصل الأول فرصة جيدة لتأسيس بيئة خصبة لإكمال البحث، استناداً على معلومات غنية عن الرواية، بعد جمع مصادرها، ودراستها، والمقارنة بينها. وينقسم هذا الفصل إلى عدة مباحث وفروع، كان تقسيمها وفقاً لنوع اللون الأدبي الذي خص بالحديث، ومن ذلك التناص عند سعداوي بشكل عام، ثم تسليط الضوء على التناص الأدبي مع الرواية والقصة والأسطورة، نظراً لكثافة حضور هذه الضروب التناصية مقارنة بغيرها، وقد كانت الرواية أسبق بالدراسة من نظيرتيها، وتعود العلة في هذا التقديم والتأخير في

هذه المباحث إلى درجة وضوح الأثر فيها، فقد كان تأثير سعداوي بالرواية أوضح بكثير، وأشد بروزاً من تأثيره بالقصة، كما كان تأثيره بالقصة أوضح من تأثيره بالأسطورة.

أما الفصل الثاني من البحث، فقد خصص لمناقشة المواضيع التي تناولها سعداوي في روايته، في محاولة لتغطيتها - ما أمكن - وعرض الصور التي جاءت عليها، وتقسيمها وفقاً للعناصر المتشابهة، وربط كل شخصية بالصورة التي تنتمي إليها، مع إيراد بعض النصوص المقتبسة من نص الرواية لتوضح ذلك، وقد كانت السياسة، إضافة إلى الدين من أكثر الموضوعات بروزاً وتكراراً في الرواية. وقد قدم الفصل الفصائل السابقان على الفصل التالي لهما لعل الترتيب البحثي الذي سار من الخارج ثم باشر بالولوج إلى الداخل.

وبالوصول إلى الفصل الأخير يكون العالم الخارجي المحيط بالرواية قد استوفى نصيبه بالدراسة والتحليل في الفصل الأول، ويكون عالم الرواية الداخلي الظاهري أيضاً قد أشبع باستعراض موضوعات الرواية، وصورها، وأشكالها في الفصل الثاني، ويبقى الحديث في الفصل الثالث والأخير عن عالم الرواية الداخلي الباطني، أو فنقل، التأسيس الذي بني عليه نصها الأدبي بتسليط الضوء على الجوانب الفنية فيها، حيث حمل هذا الفصل عنوان جماليات التشكيل الفني في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، في محاولة لتغطية العناصر الروائية، ودراستها، وتحليلها، بغية الوقوف على ما لم تقف عليه الأبحاث السابقة، أو تفصيل وتعليل ما أوجزته.

الفصل الأول

مرجعيات السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

توطئة

تلقي الرواية (النص المحيط)

1.1 التناص

2.1 تأثير رواية (فرانكشتاين) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

3.1 تأثير رواية (المعلم ومارغريتا) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

4.1 تأثير قصة (قلب كلب) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

5.1 تأثير قصتي (الأنف والمعطف) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

6.1 تأثير أسطورة (إيزيس وأوزيريس) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

7.1 تأثير أسطورة (بجماليون) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

الفصل الأول

مرجعيات السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

توطئة

نشأ الأدب العربي وترعرع في بيئة تُعنى به، وتهب له جلّ اهتمامها ورعايتها، فقد كان العرب ذوّاقه ومستمعين، عدا كونهم أدباء بارعين، ولا يمكن القول إنّ جميع ضروب الأدب العربيّ كانت بالمستوى نفسه، وذلك تبعاً للزمان والمكان والأديب ونوع النص الذي يبده، فقد أجاد العرب في الشعر أكثر من غيره، وسبقوا معاصريهم إليه، ولكنهم قصّروا في الفنون النثرية وتأخّر عطاؤهم فيها، وكثيراً ما أخذوا عن غيرهم استلهاماً وإعجاباً، ومن أهمها فن القصة، وفن الرواية، وبينهما شبه كبير، إلا أنّ الفن الأخير يحتاج قدراً أكبر من الدراية والمعرفة والقدرة على الإمساك بزمام النص.

ولا يعني تأثر العرب بغيرهم في بعض النصوص، أو الفنون الأدبية أنّهم كانوا جاهلين فيها كلّ الجهل، بل لا بدّ أن يجد الباحث إرهابات لهذا الفن الأدبيّ أو ذاك في زاوية ما من كتاب، ولكنها لا تظهر بالمستوى المطلوب، ولا تستطيع مباراة غيرها من الفنون الناضجة من بنات جنسها، ومن هنا يمكن القول إنّ الدافع وراء ازدهار الفن الروائيّ والقصصيّ في عصرنا هذا عند العرب عائد للتأثر بغيرهم، وكأنّ العرب قد وصلوا إلى منتصف الطريق، بحيث بدأ ماضيهم وتراثهم العربي يجذبهم ويؤثر فيهم من جهة، وبدأ الأدب الغربي بوجوهه العدة يجذبهم ليتأثروا به، ففي ماضيهم: المقامات، والتراجم، وكتب الرحلات، وغيرها، وفي أدب الغرب الروايات والقصص وفن المسرح بأنواعه وأشكاله، وما لذلك من جدّة لم توجد عند العرب.¹

وكان للقصص المترجمة والروايات التي وصلت للعرب على شكل نصوص في مجلاتهم، كما كان للحرب العالمية فضل في خلق ما يسمى بالاندماج أو التعارف الثقافيّ الأدبي، ودخول النتاج الجديد الغربي إلى عقول العرب أدباء ومتقنين وقراء.²

¹ ينظر مزيد، بهاء الدين محمد: النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، كفر الشيخ - مصر: مركز العلم والإيمان. 2008، ص19.

² ينظر كاظم، نجم عبد الله: الرواية في العراق 1965 - 1980، وتأثير الرواية الأمريكية فيها. بغداد: دار الشؤون الثقافية. 1987، ص15، ص20.

وعرف العربيُّ الأجنبيَّ إنساناً قبل أن يعرفه أديباً، ومن الوسائل المساهمة في ذلك: الحروب والصراعات المستمرة، عدا الخلفية السياسية والفكرية المخزنة في ذهن العربي عن غيره، وما تبثه وسائل الإعلام وتنتشره عنهم،¹ كما أنَّ المجتمع العربي عامة قد تطور، حيث غدا أكثر انفتاحاً في عقليته وتوجهاته، الأمر الذي جعله يعجب بالغرب وحضارته، ويودّ التأثير بالأدب الغزير عنده فاتحاً الباب لحركة من التجديد اجتاحت الأدب العربي،² وإن ذلك كله جعل نظرته إليه أكثر موضوعية وإنصافاً، فعرف حياته وفكره وأسلوبه، ثم أخذ يقرأ أدبه متذوقاً ما فيه.

وإنَّ من عادة الإنسان أن يتأثر بغيره أو يحاول تقليده، إما إعجاباً وإما انتقاداً وإما حباً في تغيير المجتمع المتوجه إليه، والأدباء كغيرهم من الناس أثروا وتأثروا بغيرهم، بصرف النظر عن اختلاف الأزمنة والأمكنة، فقد يتأثر أديب بآخر يبعده بملايين الكيلومترات، أو بآخر من قرون بعيدة، لأنَّ شيئاً ما في كتابته كان الضالة المفقودة لأحدهم.

ولا يقتصر التأثير والتأثر على أصحاب اللغة الواحدة أو الجنس الواحد، لأنَّ كتب الأدب باتت متوافرة بلغات عدة بين أيدي القراء، كما أنَّ الكثير من الكتاب والأدباء باتوا يسعون نحو زيادة ثقافتهم والتعرف على لغات أخرى، الأمر الذي يدفعهم إلى قراءة نتاج غيرهم بلغته الأم.

ومن الجدير ذكره أن العرب لم يتأثروا بالغرب فحسب، بل إنَّ نتاج العربي الأدبي المتميز دفع الكثيرين للسير على نهجهم، فنرى أنَّ التأثير والتأثر بات متبادلاً بين كلا الطرفين في نواحٍ عدة، منها: الأسلوب، والفكرة، والحبكة، وبعض الشخصيات، وغيرها.

وليس العراقيون بأدبهم وفنهم وحضارتهم خارج تلك الدائرة التي حام الحديث حولها، فهم كغيرهم من العرب، قالوا وأجادوا، وكتبوا وأكثروا من العطاء، وأعجبوا بغيرهم، فقلدوا وتأثروا وجددوا، وبالتالي فإنَّ ذلك قد احتاج منهم محاولات ومحاولات، لأنَّ ما تأثروا فيه من

¹ ينظر كاظم، نجم عبد الله: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2013، ص 71 - ص 74.

² ينظر أحمد، عبد الإله: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية. بغداد: وزارة الإعلام. 1977، ص 17.

أدب لم يكن عندهم، وليس متأسلاً فيهم، الأمر الذي احتاج فترة زمنية طويلة حتى يصبح فنهم الجديد، وما أخذوه عن غيره ناضجاً يقدم للقارئ بحيث يبدو محاكياً لسابقه أو متقدماً عليه، وبالإمكان القول: إنّ أول فن روائي عراقي ظهر في صورة كتاب ينتمي إلى فن الرواية الممثلة للعناصر الروائية الحقيقية بوجهها وصورتها الكاملة الجلية، هو: (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان.¹

تلقي الرواية (النص المحيط)

يختلف النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى غير الأدبية، فهو يمتاز بنمط خاص في كتابته، وأسلوبه، وعرضه، الأمر الذي يفرض قراءته بشكل يناسبه، ومن هنا، فقد تعددت قراءات النصوص الأدبية وأنماطها، وفقاً لنوع النص، ولقارئه، ولمستواه الثقافي، ولهدفه من القراءة، ووفقاً لموقفه من النص وقارئه، من حيث الجمع بينهما عند قراءة النص، أو الفصل بينهما، وقراءتهما قراءة منفصلة، أو الاكتفاء بأحدهما، ويشكل كل صنف من أصناف هذه القراءة نوعاً مختلفاً من أنواع التحليل الأدبي، ينتج عنه قراءة جديدة تضيف أو تغيّر على سابقتها.

وقد حمل التوجه للنص نفسه على وجه الخصوص عدة آراء وطرق في القراءة، فقد رأى بعضهم أن النص كيان مستقل بذاته عن كل ما يحيط به، ومن هنا، فلن يكون للبيئة الاجتماعية، والسياسية، وغيرها أثر في الأدب، وتفسيره، وتحليله، ورأى آخرون نقيض ذلك، فعدوا كل ما سبق مما لا يمكن إغفاله أو تناسيه، وله دور كبير في فهم النص وتحليله، وبالنظر إلى العمل الأدبي نظرة شمولية نجد أنه كيان واسع غير محدود، فهو غير محصور بالنص المكتوب بين دفتي الكتاب، بل إن كل ما خطه الكاتب قبل النص، وبعده، وبين ثناياه يدخل ضمنه، ويساعد في إكمال أهدافه، ومعانيه، وفهمه، وبالتالي، فإن قراءة النص قراءة شمولية، تتوجب الوقوف عند كل ذلك، وقفة متأنية متأملة، ومحاولة ربط النص بوشائج مع ذلك كله، من جهة، ومن جهة أخرى، فلا يجب أن يكتفي الدارس أو الباحث، أو أياً يكن، بنتاجه الخاص عن

¹ ينظر نجم عبد الله كاظم: الرواية في العراق 1965 - 1980، وتأثير الرواية الأمريكية فيها، ص32.

النص، أو بقراءته له، بل عليه أن يتوسع، ما أمكن، في القراءات الأخرى التي دارت حول النص، على اختلاف أنواعها، سواء أكان كتاباً، أم بحثاً، أم رسالة جامعية، أم غير ذلك، في محاولة من الدارس للإحاطة بالنص، ولتوسيع مدى التأمل والتحليل، ورتق الفجوات البحثية، وفتح آفاق الفكر على زوايا جديدة في النص لم يلتفت إليها القارئ من قبل، أو محاولة الرد والنقد والتفنيد، الأمر الذي يحفز ذهن الدارس، ويوسع من مداركه.

وقد كان من الضرورة بمكان، دراسة المراجع التي تناولت رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ما أمكن، على اختلاف أنواعها وأصنافها، وتميزها عن بعضها من حيث القدم، أو الحداثة، أو طول العرض، أو إيجازه واختصاره، أو غير ذلك، وبالإمكان القول إن ثمة مراجع متنوعة تناولت هذه الرواية، وقد تركزت منابعها في دولة العراق على وجه العموم، ومدينة بغداد على وجه الخصوص، ما بين كتب، ومقالات، وأبحاث، ورسائل جامعية، وفيما يأتي عرض لنماذج وقع عليها الاختيار، لتمثل المراجع المقصودة، كونها تمثل شيئاً متفرداً عن غيرها، أو لأن غرها يعد تكراراً لما فيها:

كتب:

(على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة)¹

تتعرض هذه الدراسات المختلفة في جزء منها لرواية (فرانكشتاين في بغداد)، كونها من الروايات العربية المعاصرة التي أحدثت كثيراً من الجدل والنفاش حولها، وحازت على قدر كبير من الاهتمام، الأمر الذي دفع الدارسين للانكباب صوبها بالدراسة والتحليل، وقد عني الكتاب السابق الذكر بدراستها في إحدى جزئياته، غير ملتزم بمنهج معين، ولعل ذلك يعود إلى اقتضاب النص المكتوب، وعدم تفصيله، فلم يلجأ صاحبه إلى التعليل وغيره، وفضل الإشارات العابرة على الوقفات المتأنية، الأمر الذي جعل منهجه العلمي يخفى على القارئ، عدا تجاوزه لعناصر روائية هامة، وقفزه من واحدة لأخرى قبل الاستيفاء في الشرح والفهم.²

¹ ينظر سالم، محمد ولد محمد: على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة. ط1. دبي: دار الصدى. 2015.

² ينظر المرجع نفسه، ص120 - ص122.

ولا يمكن إغفال تناول الكاتب لمحاور مهمة في الرواية، شكلت جزءاً من نصها الأصلي، أو ساعدت في تشكيله، ومن ذلك: طرح صورة القالب الروائي الذي جاء في وجهين متضادين متقابلين، ولكن الرواية تمكنت من الجمع والتوفيق بينهما، بشكل لا يشعر القارئ بنوع من التضاد أو النفور، فالوجه السردي أو الروائي الأول ظهر بصورة واقعية، تشمل الوقائع التي لا ريب في حدوثها في أي حين وأي مكان، ثم تغير مسار الرواية إلى المنحى الخيالي المتعلق بالعلم، مما جعله خيالاً مركباً، أو خيالاً علمياً، ثم باتت الرواية تجاذب إليها الطرفين كليهما في قالب روائي موحد.¹

ولا يلبث الكاتب أن ينتقل من داخل الرواية إلى العالم الروائي الخارجي، رابطاً الداخل بالخارج، مشيراً إلى رواية شيلي الموسومة بـ (فرانكشتاين)،² ويبدو أنه يقتصر في هذا الربط أو الانتقال على هذه الرواية فحسب، دون غيرها من المصادر الأدبية التي شكلت منبعاً مهماً من منابع التأثير في الرواية، الأمر الذي يجعل دراسته تميل - نوعاً ما - إلى السطحية، أو التأثير بالدراسات الأخرى، فلا يحتاج الدارس إلى كثير من الجهد للربط بين رواية شيلي وسعداوي، أو الوقوف على ما يجمع بينهما، أو الجديد والمختلف عند سعداوي، نظراً لتكشف التأثير بهذه الرواية على وجه الخصوص والتحديد، ويبقى الكشف عن منابع التأثير الأخرى عملاً أغفله الكاتب وتجاوزته عائداً مرة أخرى لدراسة النص من الداخل، مظهراً نوعاً من التذبذب في حركته الدراسية، ومسارها للرواية.

ينتقل الكاتب إلى الروايات داخل الرواية الأم، أو فلنقل، إلى القصص الفرعية التي انبثقت عنها حكاية فرانكشتاين، ويحيط بها جميعها، ولكنه يرى أنها في معظمها قصص مبتورة، وتشعر قارئها ومتلقيها بنوع من العماء، لعدم تفصيلها وتوضيحها إذا ما قورنت بالحكاية الأصلية التي بنيت عليها الرواية، عدا الحلقات المفقودة المنتشرة في أواسطها أو خواتيمها، الأمر الذي يجعلها حملاً زائداً، أو مضللاً على النص وقارئه، من وجهة نظر الكاتب،³ ولكن

¹ ينظر سالم، محمد ولد محمد: على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة، ص 120.

² ينظر المرجع نفسه، ص 120.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 120، ص 121.

النص يبدو قابلاً للقراءة أو التعليق من زاوية نظر غير التي حدق بها الكاتب، وأمعن النظر من خلالها، فالقصص الفرعية التي بثها سعداوي عبر روايته أسهمت، بشكل أو بآخر، في إتمام رسم اللوحة الأخيرة التي بدت فيها الرواية، كما أسهمت في حبك خيوطها، وتمكينها، وعملت على إنكاء كثير من القضايا والأفكار والمفاهيم التي بثها سعداوي، عدا دورها الكبير في تأصيل الواقع الاجتماعي العراقي على اختلاف بيئاته وتجاربه التي تجلت عبر تلك القصص، وإن اقتصر الرواية مثلاً على القصة الرئيسية لفرانكشتاين سيجعلها، بلا ريب، قالباً جامداً خلواً من التفاعل والإثارة، كما أنه لن يعطي الفرصة للقارئ للتعرف على الواقع العراقي على اختلاف صورته.

ويشير الكاتب أيضاً إلى النهايات المفتوحة، أو الحلقات الروائية المتروكة، عاداً إياها مثيراً من مثيرات التضليل في الرواية،¹ ولا بد أن سعداوي لم يقصد بها الإلقاء في عالم النية، أو تضليل القارئ، بل إنها فرضت نفسها على الرواية بنفسها، فالاستماع للرواية يدل على وجود عدة أصوات لها، فهناك صوت الشارع والواقع الاجتماعي، وهنالك صوت الدين والقداسة، وهنالك صوت السلطة والسياسة، وأخيراً صوت المحتل المندس، وإن هذه الأصوات لا يعقل أن يكون لها نهاية محددة مغلقة أو واحدة، نظراً لاختلافها من جهة، وتباعدها من جهة أخرى، وإن كانت بعض الأصوات تحاول أن يكون غيرها صدى لها، إلا أن سعداوي يريد لكل كيان أن يعبر عن رأيه، ويرسم الصورة التي تراها، تاركاً الخيوط الأخيرة في الرواية للقارئ ليعقدها وفقاً لوجهة النظر التي يتبناها.

أبحاث

الأدائية: " بعد " ما بعد الحداثة (فرانكشتاين في بغداد) أنموذجاً²

ناقشت الباحثة رنا فرمان قضية الأدائية، بوصفها من القضايا الأدبية والنقدية الحديثة في

عصرنا، مطبقة إياها على رواية (فرانكشتاين في بغداد).

¹ ينظر سالم، محمد ولد محمد: على الهامش، قراءات عابرة في روايات عربية معاصرة، ص 121.

² ينظر محمد، رنا فرمان: الأدائية: " بعد " ما بعد الحداثة، (فرانكشتاين في بغداد) أنموذجاً. القادسية. العدد 2. المجلد 15. 2015.

وقد جاء جسد البحث المشار إليه أعلاه موزعاً إلى عدة أقسام، وفروع، متوافقاً مع طروحات الباحثة، حيث بدأ بملخص أوجزت فيه الباحثة القضايا المهمة التي تناولتها في بحثها، مذيلة ذلك ببعض الأغراض والأهداف البحثية.¹

وألحق الملخص البحثي بمقدمة طالت قليلاً مبتعدة عن لب البحث الدائر حول رواية (فرانكشتاين في بغداد)، للتوجه نحو الإغراق في البعد التنظيري، بغية تأسيس عتبة للبحث عن القضايا التي ستتم دراستها، باستخدام أسلوب الشرح والتفسير، والتأصيل والنسبة، حيث عمدت الباحثة إلى تفسير كل طرح من طروحاتها بشكل يغطي جوانبه، ويشفي القارئ من معناه، ثم السير صوب أصل كل طرح من تلك الطروح، للتمكن من فهم دلالاته، وأشكاله، وصوره التي تطورت عبر الزمن والدراسات.²

وقد جاء متن البحث في مبحثين اثنين تلتتهما خاتمة، وقد اعتمدت الباحثة في تقسيم بحثها على مبدأ النظرية والتطبيق، حيث جاء المبحث الأول محتوياً على المعلومات والمفاهيم والقواعد والسمات الخاصة بموضوع البحث وقضيته، وتبعه المبحث الثاني عارضاً رواية (فرانكشتاين في بغداد) بوصفها أرضاً خصبة قابلة لتطبيق نظريات ومفاهيم وسمات المبحث السابق عليها، ليغزو هذا المبحث تطبيقياً بامتياز، معتمداً أسلوب التسلسل في المعلومة، والترتيب في الطرح والاستشهاد على الرأي والاستنتاج بشيء من النص الأصلي، إضافة إلى الشرح والتفسير والتعليق، والوصول إلى ما وراء النص، وفتح الباب على قضايا خفية غير معلنة فيه، مثل: قضية الغيبيات، وغيرها، إضافة إلى بعض القضايا التي ناقشت أموراً ذات صلة بالرواية وبعدها الفني، مثل: السارد، والشخصية، وغير ذلك.³

وجاءت خاتمة البحث متوافقة معه ومتصلة به، بحيث استطاعت الباحثة من خلالها إيجاز البحث في صورة مختصرة، تضعها أمام القارئ، ليتدبر أهم ما جاء في البحث، وأهم ما توصل إليه في متنه وعرضه ومناقشاته.⁴

¹ ينظر محمد، رنا فرمان: الأدائية: " بعد " ما بعد الحداثة، (فرانكشتاين في بغداد) أنموذجاً، ص143.

² ينظر المرجع نفسه، ص144، ص145.

³ ينظر المرجع نفسه، ص146 - ص158.

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص158، ص159.

ومن هنا نجد أن الباحثة قد أجادت في عرض قضيتها، مواكبة الحادثة فيها، والربط بينها وبين قضايا أخرى، وتأسيس موضوعها وتأسيسه والقدرة على إقناع القارئ بالشرح والتفسير والاستشهاد، ومن ثم الاستنتاج، ولكنها كانت تغرق في بعض الأحيان في المقدمات على حساب المتن البحثي، وتلج في مواضيع تبتعد قليلاً عن موضوعها.

دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد"¹

دُرست رواية (فرانكشتاين في بغداد) من حيث بعدها الزمني في بحث معنون ب (دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد")، وقد التزم الباحث في بحثه بالعنوان، حيث دار جل البحث حول قضية الزمن، ولم يخلُ الأمر من تطرقات في ثنايا بعض القضايا ذات الصلة بالقضية الأم.

بدأ الباحث بمقدمة جعلها ممثلة لبحثه وبوابة يلج من خلالها القارئ للنص، مزوداً بكم من المعلومات الأولية عن البحث، مبيناً شخصيته البحثية، ورأيه، من خلال إدراج الأسباب التي ساقته للكتابة في هذه القضية، أو اختيار هذه الرواية على وجه الخصوص دون غيرها من الروايات العراقية، أو العربية.²

ينتقل الباحث في مقدمته إلى غرض آخر وهو محاولة إقناع القارئ بالبحث وجدواه وقيمتها، من خلال توضيح أهميته، وربطه بالرواية المدروسة ومكانتها.³

وختم الباحث مقدمته بعرض هيكل للبحث، مر فيه على أجزاء البحث، ذاكراً أقسامه، وفروعه، ليكون خلفية عند القارئ عن المحتوى البحثي، ومدى صلته بالعنوان، من حيث قربه أو بعده عنه أو زيادته عليه، بحيث تكون الفروع والأقسام فائضة وزائدة عن حاجة القضية التي يناقشها الباحث، أو قلة الفروع تلك، وعدم تغطيتها للقضية المشار إليها في العنوان، الأمر الذي

¹ ينظر هويدي، محمد عبد الحسين: دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد". مجلة أورو. العدد 3. المجلد 8.

² ينظر المرجع نفسه. ص 165، ص 166.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 165.

يكون عند القارئ صورة مشوهة أو منقوصة عن الموضوع، لا تكتفي للإجابة عن جميع تساؤلاته.¹

قسم الباحث بحثه إلى قسمين ربطت بينهما علاقة وثيقة بالعنوان الخاص بالبحث، حيث شكلت الأقسام فروعاً، أو أنواعاً أو أقساماً انقسم إليها الزمن.

وقد اتبع الباحث منهجاً واحداً في استقراء معلوماته، معتمداً على المرور على المقدمات الصغيرة، للوصول للنتائج الجسام، فكان يبدأ بمباحثه، أو أقسامه البحثية بالتعريفات التي تمكن من خلالها من الإحاطة بآراء غيره حول القضية أو العنصر المدروس، مروراً بمرحلة من التحليل والتفسير، والاستشهاد، الأمر الذي مكنه من تطبيق قواعده والوصول إلى النتائج التي طبقها على الرواية التي اختارها نموذجاً تطبيقياً للدراسة.²

وقد تمكن الباحث من ربط العناصر الروائية، والفنية ذات العلاقة والصلة بالعنوان، دون التشعب والتشظي والابتعاد عن لب البحث، فربط الزمن بالأحداث، والشخصيات، وعرج على أنواع السارد، كما أشار إلى منابع التأثير في بعض النصوص باحثاً عن جذورها في ضوء ما يخدمه في بحثه.³

وقد ألحق بحثه بخاتمة تلاها ملخص قصير، وقد ضمت الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها، وضم الملخص خلاصة موجزة للبحث.⁴

بناء الشخصيات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعادوي⁵

في بحث نوزاد أحمد أسود تمت مناقشة قضية الشخصيات في هذه الرواية، بوصفها إحدى عناصر الرواية الخاصة بجماليات التشكيل الفني، دون سواها من القضايا.

¹ ينظر هويدي، محمد عبد الحسين: دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد"، ص 165، ص 166.

² ينظر المرجع نفسه، ص 166 - ص 188.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 166 - ص 188.

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص 189.

⁵ ينظر أسود، نوزاد أحمد: بناء الشخصيات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعادوي. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. العدد 3. المجلد 23. آذار 2016.

وقد اتسم هذا البحث بعدة سمات، من أهمها: طول العرض، واقتباس المقدمات، والتمهيد من الرواية نفسها، والميل إلى الشرح والتفسير على حساب التعليق والتعليل، الأمر الذي نحى شخصية الباحث عن جزء كبير من البحث، عدا عن قلة الربط والجمع بين القضية التي تمت مناقشتها في البحث، وقضايا أخرى ذات علاقة وصلة بها، كالمكان، والزمان، وغير ذلك.¹

وكان البحث مبدوءاً بمدخل، أشبه ما يكون بالملخص للرواية، لا للبحث، فهو عرض موجز لأحداثها، باستعمال كثير من العبارات، والجمل المجتثة من النص الروائي نفسه، وقد كان من باب أجدر أن تتم إعادة هيكلة العبارات، وطرحها بلغة غير لغة الكاتب في بعض المواضع، ليتسنى استجلاء ما وراء النص، لا إعادة النص نفسه. ولم يكن البحث مكتسباً سمة العدل والإنصاف بالنسبة للمعلومات الروائية، فقد احتوى المدخل تركيزاً على شخصية العتاك، بحيث فاقت شخصيته بالمكانة والوجود غيره من الشخصيات، على الرغم من عدم تفرد البطولة في النص الروائي، وقد حاول البحث التطرق لأمر خارجة عن نطاقه بدت بعيدة عنه بعض الشيء، عدا كونها فقيرة بالشرح والمعلومات والتوضيح، ومن ذلك الإشارة إلى رواية (فرانكشتاين) الخاصة بماري شيلي.²

وبتجاوز المدخل المقدم للبحث، وصولاً إلى متن البحث نفسه، نجد أن البحث قد قام بمعالجة قضية الشخصيات باستخدام مسارين، هما: التسلسل في عرض الشخصيات الروائية، وفقاً للطريقة التي عرضت بها في الكتاب، مع وجود بعض التعليقات البسيطة عليها، بين الحين والآخر، إضافة إلى توضيح طريقة عرض هذه الشخصيات في نصها الأصلي، باستلهاهم صورة السارد، وأنواعه التي لازمت كل شخصية من الشخصيات، وقد اكتفى البحث بنوعين من أنواع الشخصيات، دون التطرق إلى الأنواع أو الأشكال الأخرى التي جاءت عليها شخصيات سعداوي، فيظهر في البحث ضربان للشخصيات، هما: الشخصيات الرئيسية، والشخصيات الثانوية، دون الوقوف عند الكورالية، أو المتغيرة، أو المسطحة، وغير ذلك.³

¹ ينظر أسود، نوازد أحمد: بناء الشخصيات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، ص 163 - ص 176.

² ينظر المرجع نفسه، ص 163 - ص 166.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 167 - ص 176.

ولجأ هذا البحث إلى النزعة التفسيرية التي تباشر بالعرض والشرح، مبتعداً عن الاستنباط، والاستنتاج، والربط بين الشخصية والواقع، وبين الشخصيات أنفسها، ومحاولة رصد التغيرات الطارئة على كل منها، لاستنتاج مدى تلاعب الروائي بالأحداث والشخصيات، الأمر الذي يفتح الباب لتبويب كل شخصية، أو مجموعة من الشخصيات على حدة، وجعلها تتبنى صورة معينة جاءت لغرض عرضها، وكانت نموذجاً مثالياً لها، علاوة على الرمزية في الرواية، التي خلا منها البحث، ولم يحاول الوصول إليها، بل اكتفى بتهميش كثير من الشخصيات، وإظهار الشخصيات الأخرى التي أخذت زيادة على حقها.¹ وقد اقتصرَت تعليقات البحث الختامية على كون الرواية صورة تعكس حياة العراق،² دون اللجوء إلى مجموعة من النتائج البحثية المهمة.

رسائل جامعية

رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات³

تعددت الرسائل الجامعية التي ناقشت رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وتعد رسالة (رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات) الرسالة الوحيدة التي تمكنت من الحصول عليها والوصول إلى نصها كاملاً.

تطرق الباحث في رسالته إلى موضوع دقيق من جهة، وغير مطروق من جهة أخرى، وكان قوامه التحليل، والبحث، والاستنتاج، وإجراء عمليات الربط وإقامة العلاقات والانتهاج إلى مجموعة من الرموز والدلالات والإيحاءات.

وقد عمد الباحث إلى تقسيم عمله إلى غير جزئية، تناول خلالها: التعريف بالهوية بغض النظر عن نسبتها إلى إنسان أو جماد، إضافة إلى أنواع الهوية وأشكالها، وقد أثر التركيز على

¹ ينظر أسود، نواز د أحمد: بناء الشخصيات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، ص 167 - ص 176.

² ينظر المرجع نفسه، ص 176.

³ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات (غير منشورة). جامعة ذي قار. العراق. 2016.

هويتي الزمان والمكان، وصولاً إلى الترميز في الرواية وموضعه وتحليله وأسبابه وإيحاءاته، وانتهت الرسالة بإفراد الجزء الأخير للحديث عن التفاعل النصي في الرواية وأشكاله.¹

وقد اتسم الباحث في رسالته بسمات عامة يمكن إسقاطها على عمله البحثي، منها: التأسيس، وبناء الخلفيات وإشباعها والتسلسل في العرض، فقد كان يقدم لكل موضوع بخلفية مستقاة من عدة مراجع، تمكن القارئ من تكوين خلفية واضحة عن الموضوع قبل تطبيقه على الرواية المدروسة، ثم يتسلسل في عرض المعلومة بشكل مرتب، وكأنه يتنقل أمام مجموعة من النظريات التي ينوي إثباتها بشكل مقنع.²

أصر الباحث على إبراز شخصيته وصوته وحضوره في عمله، من خلال حضور آرائه في مواضع شتى، عدا نقاشاته التي كان يطرحها وتساؤلاته التي كان يتبناها ويجيب عليها.³

قام الباحث بربط الجزئيات ذات الصلة مع بعضها بعضاً، بعد أن قسم بحثه لأجزاء منفصلة مستقلة، مثل دراسته لهوية المكان، ولهوية الزمان، ثم الربط بينهما.⁴

لم يكن حكم الباحث في كل مواضع البحث واحداً، فقد كان يتمهل حيناً، ويطلق الحكم بروية بعد تحليل وبحث وتعليق واستنتاج، وكان يتسرع في الحكم حيناً آخر، فيطلق الحكم مستعيناً ببعض المفردات، والعبارات التي يراها عبارات مفتاحية تؤكد حكمه في الوقت الذي لا ينظر فيه إلى جوانب أخرى أكثر جلاء ووضوحاً لاستجلاء الحكم، ومن الأمثلة التي توضح النوع الأول من أحكام الباحث تلك الجزئية التي تنتمي إلى دراسة هوية الشخصيات، التي جاءت متعددة متنوعة تبعاً لطبيعة انتماء الشخصية، وتاريخها الظاهر في الرواية، وبعض اعترافاتها خلال المشاهد الحوارية، أو حديث الراوي عنها، وهنا يتسلسل الباحث في الحكم على هوية السوادي بجعلها هوية ملتبسة، نظراً لاجتماع بعض المتناقضات حوله، كاعترافاته الغريبة،

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص4 - ص166.

² ينظر المرجع نفسه، ص4 - ص166.

³ ينظر المرجع نفسه، ص4 - ص166.

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص13 - ص23.

وماضيه الذي فر منه، وتعريف الراوي به، وعلاقته الحميمة المتشدقة بالنساء، إضافة إلى الأزمة النفسية والاقتصادية التي يعانيتها.¹

ومن الأمثلة التي توضح النوع الأخير من الأحكام التي يطلقها السوادي وصفه للمكان في الرواية بالضيق والمحدودية، وسعيه وراء هذا الوصف في إطلاق سلسلة من الأحكام والدلالات المنبثقة منه، وبالنظر المتأمل صوب الرواية نجد أن المكان فيها ليس واحداً ليحكم عليه بالضيق، كما انساق الباحث صوب حي البتاويين، وزقاق رقم 7، فهذه المناطق خاصة بجزء من الشخصيات، وهم لا يلزمونها طوال الرواية، بل ينتقلون لقضاء احتياجاتهم وأعمالهم من مدينة بغداد، عدا اتساع الرواية إلى عدة أماكن أخرى داخل بغداد وخارجها، إما دارت فيها أحداث ضمن زمن الرواية، أو أنها أحداث سبقت زمن الرواية، مع التأكيد على كون حي البتاويين مكاناً متميزاً بعدد من الشخصيات والأحداث أكثر من سواه، ومع ذلك، لا يمكن الحكم بأنه المكان الوحيد في الرواية.²

ويمكن إضافة مثالين آخرين للمثال السابق، فالباحث يطرح قضية الأديان في الرواية، ويقف عند الديانة اليهودية واليهود والشكل الغريب، أو فلنقل، المهمش وقليل الحضور، مبرراً ذلك بأنه انعكاس للواقع الفعلي الذي اضمحل فيه وجود اليهود في العراق، ولكن سعداوي يقصد باليهود أو اليهودية أكثر من مجرد وجود عددي، أو وجود مكاني في العراق، فروايته - كما تقدم القول - قابلة للإسقاط على الواقع العربي برمته، فيكون هدف سعداوي الوجود اليهودي في الوطن العربي الذي وصفه بالخرب استناداً إلى ما سماه بالخرابة اليهودية.³

والمثال الأخير الذي يمكن طرحه كان الباحث قد سجله في إطار دراسته للشخصيات بعد تقسيمها وفقاً لجنسها مشيراً إلى نوع من السيطرة الذكورية في الرواية، أو فلنقل، التهميش الأنثوي فيها، مركزاً على فئة الأنثى الباغية، والعجوز (إيليشوا) بوصفها خرفة، إلا أن النظرة

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص24، ص25.

² ينظر المرجع نفسه، ص14.

³ ينظر المرجع نفسه، ص19.

المتأمل لصورة المرأة في الرواية تشي بنقيض ذلك، فالمرأة لا تتدرج في صورة واحدة، بل تتشكل بأكثر من صورة، منها الإيجابي، ومنها السلبي، كما أنها تحتل حيزاً كبيراً من الأحداث، عدا عن احتلالها الجزء الأول بأكمله من الرواية، لتكون بذلك من أبطال الرواية، ومن مقدميها، ومن المشاركين في تعزيز أحداثها، فمن ظنها الباحث خرفة مهمشة مثلت العديد من الأفكار، وحملت معاني جليلة، وساعدت البطل على اكتساب الحياة، وكانت المرأة المرابطة في حيتها، والملتزمة بدينها، وغير ذلك من التناقضات التي تحملها الرواية مقارنة برسالة الباحث، ويبدو أنه لم يعطها بالاً.¹

مقالات

(فرانكشتاين في بغداد.. خزان الأشكال السردية)²

إن أكثر النصوص مرونة هي النصوص التي تتسع للكثير من الأحكام، بأن يكون قوامها معطاء للقراءة المتجددة، فكلما أعيدت القراءة تولدت أسئلة جديدة، وحوارات جديدة، وربما كانت الإجابات مختلفة في كل مرة عن سابقتها، الأمر الذي يشير إلى القوة التي يحملها النص الأدبي، وينقلها بدوره لقارئه وناقده، وينطبق هذا الكلام - إلى حد كبير - على رواية (فرانكشتاين في بغداد)، نظراً لكثرة دارسيها، وتعدد تساؤلاتهم المطروحة، واختلاف آرائهم، وانفتاح باب الرواية للمزيد من الدراسات الجديدة.

وقد كانت دراسة زهور كرام لرواية (فرانكشتاين في بغداد) ممثلة لنموذج من القراءات الموجزة المكثفة للنص الروائي، حيث تعرض كرام في مقالتها صورة موجزة عن رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وتبدي اهتماماً وتركيزاً بعنصر السرد فيها، تاركة الكلام يدور في فلكه.

تقسم كرام أجزاء الحديث في مقالتها إلى عدة أقسام، وتتوجه للروائي قبل البدء بالرواية، وكأنها ذات رغبة في تفحص سبب هذا الإبداع الأدبي، أو سبب الإصرار على

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص59.

² ينظر كرام، زهور: فرانكشتاين في بغداد.. خزان الأشكال السردية. 2014. <http://www.dw.com/ar/17632287>

اجتياز رحلة الكتابة في هذا الموضوع، وهذه السياقات الوعرة التي قد توقع كاتبها في بعض المهالك.¹

لا يمكن للإنسان أن ينسلخ عن مجتمعه وقضاياه، خصوصاً إذا كان يمر بمجموعة من الأزمات، وتحقق به الأطماع، الأمر الذي يجعله بؤرة ساخنة مشحونة، ومتوترة على الدوام، وإذا كان المرء أديباً سيكون انقياده نحو تلك القضايا أشد، وأكثر التزاماً، وهذا الأمر الذي دفع سعداوي إلى الخوض في هذا اللون الروائي.

وربما كان انخراط سعداوي في بيئته السبب الأقوى في انسجابه في الأحداث، وجعلها تتدافع في مخيلته، أكثر من كونه يراقب من بعيد، أو يعتمد على الوثائق، أو على بعض الشهادات المسجلة، وغيرها.

تجعل كرام لرواية سعداوي غير راوٍ، وتستمتع فيها لغير صوت، الأمر الذي يجعلها عرضة للتحول، والتغير المستمرين مع تقدم الأحداث، بل إنها قصة متناقلة في ذاتها قبل أن تطبع وتنقل عبر الكتب، فالشخصيات تتناقل قصة الرواية، جاعلة الشخصية من نفسها راوياً له الحق في نقل الأحداث، وربما الزيادة عليها، الأمر الذي جعل القصة تبدو ذات هالة ضخمة، وأكثر تعقيداً مع تقدم الأحداث.²

ومع تعدد الرواة يظهر تعدد الشكل السردي، تبعاً للأسلوب الذي يختاره الراوي، الأمر الذي يجعل القارئ مندفعاً صوب تعدد الأصوات المثيرة للأسئلة، وربما أدى ذلك كله إلى عدم إمكانية إطلاق حكم واحد على الرواية، نظراً لتبنيها لغير شكل، ولغير راوي، ولغير أسلوب.³

ومن هنا، فقد تمكنت كرام، على الرغم من إيجازها، من اقتحام حيز كبير من الرواية، على نحو مكثف، الأمر الذي جعل وصول المعلومات للقارئ مباشراً دون الدخول والتيه والتشتت في مواضيع أخرى، أي أنها ألزمت نفسها بالموضوع، محاولة ابتكار الجديد، أو تسليط

¹ ينظر كرام، زهور: فرانكشتاين في بغداد.. خزان الأشكال السردية.

² ينظر المرجع نفسه.

³ ينظر المرجع نفسه.

الضوء نحو الجديد في الرواية، من حيث شكلها، وتعدد رواتها، متوجهة في جزء قليل صوب الكاتب، وجاعلة للنص الدور والاهتمام الكبيرين.

فرانكشتاين في بغداد¹

يعرض الكاتب في مقاله الأدبي صورة عن رواية (فرانكشتاين في بغداد)، حيث يعرض رؤيته الخاصة عن هذه الرواية بعد أن يقدم ملخصاً لها.²

يشير الكاتب إلى غير قضية أثناء استعراضه للرواية، ولكن قراءته لها تشير إلى مواطن تركيزه واهتمامه، فهو يعطي بالاً للقضايا الموضوعية أكثر من القضايا الفنية، فعلى الرغم من انسياق الحديث صوب القضايا الفنية، إلا أنه لا يقارن بنصيب القضايا الموضوعية، وحضورها والعمق في دراستها وعرضها والربط بين دواخلها وما يتعلق فيها من المحيط الخارجي.³

وربما تكون قضية التعدد في الرواية من أكثر القضايا التي لفتت انتباهه وسأقت قلمه للكتابة عنها، فهو يشير إلى تعدد الأصوات في الرواية، ويبدو ذلك جلياً من خلال تعدد الآراء حول شخصية (الشسمه)، وهناك تعدد الأجساد التي ينتمي إليها (الشسمه)، إضافة إلى تعدد الأديان في الرواية، ويعرضها الكاتب بطريقة توحى بالتجمع والتجسيد في شخصية البطل، فالشسمه الذي يعود في أصله إلى روح محمد حسين جعفر تربطه صلة بالدين الإسلامي عبر تلك الروح الإسلامية التي حملها وتبناها في جسده الجديد، كما أن اسم دانيال الذي أطلقته عليه العجوز (إيليشوا) يدفعه إلى الأجواء النصرانية التي يعبق بها بيت العجوز، كما يجعله ذا صلة بابنها دانيال حامل الدين النصراني، وأخيراً يجمع (الشسمه) إلى جانب الدينين السابقين الدين اليهودي، ولعل إسقاط هذا الدين عليه كان بدافع مكاني، نظراً للمكان الذي تواجد فيه عندما تحركت الروح في جسده، ودبت فيه الحياة. ويمكن إضافة تعدد الوجوه المعنوية التي تدل عليها شخصية (الشسمه) ما بين وجه العدالة، ووجه الظلم، وغير ذلك.⁴

¹ ينظر إبراهيم، عبد الله: (فرانكشتاين في بغداد). جريدة الرياض. 18. فبراير. 2017.

² ينظر المرجع نفسه.

³ ينظر المرجع نفسه.

⁴ ينظر المرجع نفسه.

ينتقل الكاتب نقلة نوعية في عرضه محولاً مسار المقالة والرؤيا إلى المنهج الأسطوري، حيث ينصرف لقراءة بعض المعطيات الروائية وتفسيرها استناداً إلى الأساطير القديمة، وما تم توارثه عنها، ويبدو أن اسم البطل (الشسمه) كان محط دراسته، مبرراً أن هذا التمويه في هويته لا يعود إلى الجهل فيها، أو انعدامها، أو التباسها، وإنما يعود إلى الرغبة في إخفائها، وعدم التلفظ بها، نظراً للخوف من حاملها، لأن إطلاق الاسم يعمل على استدعاء صاحبه، وهو الأمر الذي كان مهاباً، وغير مرغوب فيه.¹

إشكالية الهوية قراءة في رواية فرانكشتاين في بغداد للكاتب أحمد سعداوي:²

يبرز الباحث في نصه مجموعة من الأمور التي يناقشها حيناً ويختصرها بالذكر حيناً آخر تاركاً بذلك أمر مناقشتها للدارسين والباحثين الآخرين، فيبدأ بتناول المرجعيات لهذه الرواية مسلطاً الضوء على رواية شيلي، ويسلط الضوء على بعض العناصر الروائية: كالزمان، والمكان، والشخصيات، خالقاً نوعاً من الاتفاق بينها، فالمكان يشير إلى تلاحق التاريخ من جهة، وتراكم الأحداث الزمنية من جهة أخرى، كما أن المكان يشير إلى مدى تنوع الشخصيات وتنشيط هوياتها. مشيراً في نهاية مقاله إلى الرأي والرأي الآخر في الرواية، مؤكداً على قدرتها في الإقناع والتأثير.³

تشكلات بنية التدهور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي:⁴

يركز هذا المقال على البنية الروائية وتشكلاتها دون إمعان النظر في بيئتها الخارجية، فيتناول الشخصيات والأحداث معاً، بحيث يرفق كل مجموعة من الأحداث بشخصية معينة،

¹ ينظر إبراهيم، عبد الله: (فرانكشتاين في بغداد).

² ينظر هادي، غياث منهل: إشكالية الهوية.. قراءة في رواية فرانكشتاين في بغداد. جريدة الدعوة العراقية. 2014/5/4. <http://www.adawaanews.net/ArticleShow.aspx?ID=29601>

³ ينظر المرجع نفسه.

⁴ ينظر كاسد، سلمان: تشكلات بنية التدهور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي. جريدة تاتو. 2014/6/17. <http://www.tatoopaper.com/news.php?action=view&id=1534>

ويحاول إيجاد علاقات ربط بين شخصيات الرواية، ومن ثم الانطلاق صوب السارد الذي اختلف في صورته، فمثلته الشخصيات تارة، ومثله المؤلف الحقيقي تارة أخرى.¹

بغداد.. الخوف الذي لا اسم له - أحمد سعداوي يعيد بناء الحياة الجحيمية للعراقيين.. سرداً²

يتخذ المقال من شخصية (الشسمه) بطلاً ومداراً للحديث، كونها الشخصية التي عززت عنصر الخيال في الرواية، في الوقت الذي كان فيه سعداوي يدفع العناصر التي توحى بواقعية روايته، عبر إدراج بعض الأحداث التاريخية، أو الأماكن ذات الدلالة الزمنية، مركزاً على حضور الموت في الرواية بوصفه ثيمة لها حضورها وقالبتها المتصف بالعرف.³

الروائي أحمد سعداوي يضع يده على الجرح العراقي بتحليله لرواية "فرانكشتاين في بغداد"⁴

على الرغم من الدراسات الكثيرة التي أشارت إلى التناص الواضح بين (فرانكشتاين) سعداوي وشيلي، إلا أن هذا اللقاء الذي أجري مع سعداوي ووثق في صورة مقال صحفي قد أغنى رواية سعداوي بالدفاع عنها، لا بالاكتماء بذكر تناصها مع غيرها، وذلك بالإشارة إلى إعادة الهيكلة الكاملة للنص الغربي ليصبح مناسباً غنياً ثرياً بكل ما هو عربي وعراقي، علاوة على ذلك، فقد حمل سعداوي بطله (الشسمه) العنف والقتل، مشيراً بذلك إلى انتشار الخوف والاضطراب والديكتاتورية.⁵

¹ ينظر كاصد، سلمان: تشكيلات بنية التدهور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي.

² ينظر ناصر، فيء: بغداد.. الخوف الذي لا اسم له - أحمد سعداوي يعيد بناء الحياة الجحيمية للعراقيين سرداً. جريدة الشرق الأوسط. عدد 12989. 23 شعبان 1435. 21 يونيو 2014. <https://aawsat.com/home/article/121646>

³ ينظر المرجع نفسه.

⁴ ينظر زيدان، بديعة: الروائي أحمد سعداوي يضع يده على الجرح العراقي بتحليله لروايته "فرانكشتاين في بغداد". جريدة الأيام. 1/3/2016. http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=109ab5c0y278574528Y109ab5c0

⁵ ينظر زيدان، بديعة: الروائي أحمد سعداوي يضع يده على الجرح العراقي بتحليله لروايته "فرانكشتاين في بغداد".

Violence as the Abject in Iraqi Literature: Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad and Mary Shelley's Frankenstein:¹

تستعرض السطور الآتية أهم ما جاء في المقالة الإنكليزية السابقة التي عقدت مقارنة بين (فرانكشتاين) سعداوي وشيلي، ولعل صورة الوحش، أو المسخ تعد العامل المشترك الأكبر بين الروايتين، الأمر الذي يفتح الباب للتساؤل عن سبب هذا الخلق والوجود، وتضع المقالة حيز الإجابة في ضوء صورة العنف والإرهاب والموت، التي تشكل قالباً واحداً.² وتطرح المقالة بعض القضايا الأخرى الخاصة بمرجعيات رواية سعداوي من جهة، وبنية روايته من جهة أخرى، فالمقالة تعيد الكاتب إلى الأدب الروسي، وأعمال (نيكولاي غوغول)، ومنها: قصة (الأنف) بدافع الشبه بين النصين الأدبيين³. كما تبرز الجانب الإعلامي في الرواية، ومدى نجاعته في تقديم الأحداث للقارئ، وتمثل الشخصيات له، وكونه صوتاً ورأياً له ثقله في النص.⁴

1.1 التناص

لا تخرج الأعمال الأدبية عامة عن كونها نصوصاً محكمة البناء والصياغة، منوعة الأساليب والأنماط على اختلاف كاتبيها، وأنواعها، ويقوم كل نص بوظائف مناظرة به، يمكن من خلالها التعرف على ماهيته، ومن هنا فبالإمكان القول: إن النص تعبير عن أحداث أو واقع، أو تصور متخيل، ليس حسيّاً ولا مرئياً مشاهداً بل مدوناً مكتوباً، ومن هنا سمي نصاً، وهذا النص له محددات تؤطره، وتضعه في قالب معين، فهو عبارة عن أحداث غير هائلة في الفضاء، بل مرتبطة بزمان ومكان شغلها الحدث، أما الأفراد أو العناصر الإنسانية في النص، فليست كائنات ورقية جامدة، وليست منعزلة عن بعضها، كما أنها لا تتعزل عن واقعها أو مجتمعها، بل

¹ ينظر: Jani, Bushra Juhi: Violence as the Abject in Iraqi Literature: Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad and Mary Shelley's Frankenstein. International Journal of Humanities and Cultural Studies(IJHCS)ISSN 2356-5926.volume1.issue4.march|2015.

² ينظر المرجع نفسه، ص322.

³ ينظر المرجع نفسه، ص324.

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص327، ص329.

هي شخصيات مستوحاة من الواقع، لتكون نماذج معبرة عنه، بحيث يكون لها القدرة على التفاعل مع بعضها، ومع مجتمعتها في صورة مثالية للاندماج والانخراط الاجتماعي.¹

كما أن النص مفتوح من حيث أحداثه ومغلق في الآن نفسه، فأحداثه تبدأ في مكان وزمان معينين، بوساطة مجموعة من الأشخاص، وتنتهي أيضاً في نقطة معينة تحل عندها عقدة الأحداث، وينتهي الطريق إلى نقطة ما في النهاية، أما الجانب المفتوح، فهو صورة الحياة الأصلية المجتزأة التي لا تتوقف ولا تنتهي، بل تتحرك بسرعة باستمرار في تفاعل وتوالد للأحداث، ويدل على ذلك أن الأحداث الروائية أو القصصية قد بدأت من نقطة ما أو زمان ما، وما سبقه كان في الواقع، كما أن نهايتها توقفت لتكون مفتوحة على الواقع أيضاً.²

ولا شك أن أي مبدع لنص أدبي يرغب في الارتقاء بنصه، واستخدام أساليب ترفع من شأنه، وتجعله أعلى قيمة وأعمق فهماً عند القارئ، ومن هنا يكتسب النص قيمتين: أدبية، واجتماعية، وقد ارتأى الأدباء لذلك أسلوباً هو أخذ نص آخر وإدخاله في النص المكتوب عفو الخاطر، أو عن سبق تدبير لينتج ما يسمى بالتناص.³

وينقسم التناص إلى أنواع عدة، وبالتالي، فلا يمكن لتعريف أو مفهوم واحد أن يغطيه أو يحيط به، وعلى الرغم من كونه ذا أهمية كبيرة في النص، إلا إنه لا يتساوى من حيث هذه الأهمية في جميع أجزاء النص، ففي بعض الأحيان يكون استلهامه ضرورياً داعماً ومثرياً للنص، وفي أحيان أخرى يكون خارجاً عن جسد النص، غير ضروري، ولا متفاعل مندمج، ومن هنا، فإنه يمكن القول إن هناك ضرباً من التناص الضروري، وآخر من غير الضروري الذي يجب إسقاطه من النص، ويختلف الأدباء في سبب أو طريقة استلهامهم للتناص.⁴

¹ ينظر مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1986، ص120.

² ينظر المرجع نفسه، ص120.

³ ينظر قطوس، بسام: سيمياء العنوان. عمان: وزارة الثقافة. 2002، ص44.

⁴ ينظر مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص122، ص123.

تتنوع أضرب التناص وصوره، فهو يأتي في النص الأدبي على غير شكل، فقد يتأثر الأديب بنص قرآني أو حديث شريف، أو نص من كتاب سماوي آخر، فيسمى التناص حينها تناصاً دينياً، أما إذا تأثر أديب بنتاج شاعر سمي ذلك تناصاً أدبياً، وإذا انتقل التأثير للمنحى التاريخي جعل التناص تاريخياً، وهناك أيضاً التناص الشعبي والأسطوري، فالأول يتأثر بالموروث الشعبي، والثاني يتأثر بموروث الأساطير التي خلقتها الشعوب.¹

وإذا كان التناص يقسم إلى عدة أضرب وفقاً للنص المأخوذ عنه، فإنه يقسم إلى ضربين آخرين وفقاً للهيئة التي يأخذ فيها النص، فإذا كان التأثير بالمعنى وباستخدام مفردات وأساليب جديدة من الأديب سمي تناصاً بالمعنى، وإذا كان التأثير بالألفاظ ذاتها التي استخدمت في النص الأصلي يكون التناص لفظياً.

وبالنظر إلى التناص وجمعه مع عناصر القالب الروائي نلاحظ أن الشخصيات هي الأكثر تحملاً لهذا العبء، فهي المتحدثة والمتحركة عبر المكان والزمان، وهي المجيدة لاستعمال اللغة بشتى مستوياتها وأهدافها وأشكالها، ولعل الشخصية المحورية أكثرها بروزاً في هذا المجال، فقد تساعد ساردها عن طريق اللغة والحوار في إبراز التناص، وقد تكون بكاملها متصلة متعلقة بشخصية أخرى من قالب تراثي آخر على اختلاف نوعه.²

وليس شرطاً أن يكون التناص مأخوذاً من لون أدبي مطابق له، أو من زمن أو مكان قريب عليه، فمبدع الرواية قد يتأثر بالشعر، والشاعر قد يتأثر بالقرآن الكريم، وهنا قد اختلفت النصوص الأدبية من حيث نوعها بين المؤثر والمؤثر عليه، كما أن أديباً في العصر الحديث قد يتأثر بآخر من العصر الجاهلي أو العباسي أو الأموي، قاطعاً بذلك مسافات طويلة عبر الزمن، أي أن الفروق الزمنية لا تحد النصوص الأدبية، ولا تمنعها من التفاعل والتأثير، فقد يجد محدث في عمل قديم أمراً ما يشابه قضيته أو موضوعه، أو الأفكار والأيدولوجيات التي ينادي بها،

¹ ينظر الفيومي، إبراهيم: قراءات نقدية في الرواية العربية. إربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية. 2001، ص 261 - ص 265.

² ينظر عبد الغني، مصطفى: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. 1999، ص 109، ص 110.

كما أن اختلاف الأمكنة، أو تباعدها، واختلاف جنسيات وثقافات ولغات أبنائها لا يمنع من التلاقي في النصوص والآداب، لأن البشر مهما اختلفوا في انتماءاتهم وبلدانهم، لا بد لهم من سمات تجمعهم وتوحدهم، وتشدهم إلى أصلهم الواحد.

والتناص في رواية سعداوي (فرانكشتاين في بغداد) لا يحتل حيزاً كبيراً، ولا يشمل جميع الأضرب السابقة الذكر، فهو يكاد ينحصر في التناص: الأدبي، والديني، والأسطوري، ومن النماذج على ذلك:

التناص الأدبي: ولا يشترط أن يدل التناص على شعر، فقد يدل على غير ذلك من الفنون الأدبية، كالقصة والمقامة، وغيرها، فقد يبيت الأديب في نصه ما يدل على المماهة بين نصه ونص آخر من حيث الخلفية والأفكار دون وجود تطابق لفظي فعلي بين النصين، وقد يختار آخر أن يأخذ عنواناً من نص آخر، كأن يضع في نصه الذي أبدعه عنواناً عائداً إلى قصيدة أو قصة أو غير ذلك، وقد يستنسخ الأديب شخصيات مولدة من نص أدبي سابق بإعادة أسمائها أو صفاتها، أو عمل مميز بارز قامت به.

وأول ما يلمحه القارئ من التناص الأدبي عند سعداوي عنوان روايته (فرانكشتاين في بغداد)، فمن الملاحظ أنه قد تأثر بماري شيلي في روايتها (فرانكشتاين) وستتم مناقشة ذلك بشكل موسع في هذا الفصل من الرسالة، إضافة إلى التناص مع رواية (المعلم ومارغريتا | الشيطان يزور موسكو)، ورواية (قلب كلب)، وقصتي (الأنف والمعطف).

ومن الأمثلة عليه في الرواية أيضاً:

ما دار بين باهر السعيد ومحمود السوادي:

"- وما هو الشرقي جداً؟

- الشرقي يختصره بيت عنتر بن شداد:

" أتعجبي يا عبل أنني منذ حولين لم أغتسل ولم أدهن " ¹.

يورد سعداوي في خضم الحوار الدائر بين السعيد والسوادي بيتاً شعرياً لعنترة، أراد به السعيد أن يستدل على طبيعة الإنسان العربي، إن سعداوي يجعل هذا البيت الشعري دليلاً على طبيعتي تفكير مختلفتين، أولاهما تنتمي للطبقة الكادحة، والأخيرة تنتمي للطبقة الأرستقراطية، إن الإنسان العربي على وجه العموم إنسان منغرس في الحياة حتى أعماقه، يعيش ظروفاً تفرض عليه الكثير من الكدح والعمل وتبعده عن التمتع والرفاهية، الأمر الذي يجعل منه إنساناً شقياً مهموماً، لا تأخذه مظاهر الفرح ولا يستطيع اصطناعها وتكلفها، وهذا ما يرفضه البرجوازيون ولا يفهمونه، إنه يعيشون على النقيض مما ذكر، فحياتهم ترف متوارث لا يعرف فيه المرء معنى الكدح، مما يسلبهم للاعتناء بذواتهم وعدم الاكتراث بما يدور حولهم، فيهم كثير من السطحية وبعد عما يشغل كل إنسان.

والتناص الديني: يختلف وفقاً للكتاب السماوي الذي أخذ منه، فليس هناك كتاب سماوي محدد يحصر الأديب فيه خياله وتفكيره، كما أن الانتماء الديني للأديب لا يحتم عليه نوع النص الديني الذي سيتوجه إليه أو يقتبس منه، لأن الانتماء والإيمان والمعتقد يختلف كل الاختلاف عن التأثير والإعجاب، كما أن خيال الأديب وتفكيره غير محدود بالأمر التي يؤمن بها، فقد يجد في نصوص أخرى تعارض إيمانه، وتوافق تجاربه مادة غنية تحاكيه، وتناسب نضجه، وتزيده ثراء.

- التناص مع القرآن الكريم: قد يبدي الأديب تأثره بالقرآن الكريم مستخدماً عدة طرق، فقد يقتبس آية منه بنصها الحرفي ويوظفها في نصه، إذا وجد فيها تناسباً مع معناه، وتأييداً للكلام الذي قدمه، وشرحاً وتبريراً له، وقد يعتمد آخر إلى الاستشهاد والتأثر بفجوى الآية ومعناها وسياقها دون التأثير بنصها اللفظي كما هو، ويمكن للأديب أيضاً أن يستلهم اسم شخصية ذكرت في القرآن يجد بينها وبين شخصه في النص الذي يقدمه علاقة مشابهة أو اقتران، وقد يعمل الأديب أيضاً على التأثير بالقصص القرآني، وغير ذلك.

ومن الأمثلة عليه في الرواية:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد. ط1. بيروت-بغداد: منشورات الجمل. 2013، ص55. وقد تعذر الوصول إلى بيت الشعر في ديوان صاحبه في الطباعات التي تم الاطلاع عليها.

انعكاس ما في نفس محمود السوادي جراء حديث باهر السعيد:

"أراحته هذه الجملة كثيراً لأنها خلصته من دائرة الشكوك والاتهامات. إنه يبذل جهداً كبيراً، ياه، لا جديد في الأمر، ولكنه نجا الآن من دائرة المغضوب عليهم".¹

يستحضر سعداوي في النص السابق جزءاً مقتبساً من سورة الفاتحة خالقاً تناساً دينياً قرآنياً معها:

قال تعالى: " صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين ".²

يوضح سعداوي من خلال النص السابق، والاقتباس الذي تضمنه علاقة كل من الرئيس والمرؤوس، أو الحاكم والمحكوم، إنها علاقة قائمة على الخوف والعداوة والترصد، ويكاد الحاكم الأرستقراطي فيها يشبه الإله عندما يغضب على عباده، فلا رحمة لهم، هكذا انبنت علاقة السوادي والسعيد على الخوف الدائم الموصول بالطاعة الذليلة.

استضافة العجوز (إيليشوا) للشسمه طانة أنه ولدها (دانيال):

"لم يأكل ضيفها المميز من الطعام الذي وضعته أمامه، وتناولت هي القليل منه، وأجهز نابو" على قطع اللحم المتبقية ولعق الأواني. لم تنتبه أن ولدها أو شبحه العائد لم يلوث يده بدسم الطعام. ربما هو مثل ضيوف أبرام، أو لا يشتهي. لن تخيفه بالأسئلة حتى لا يفر".³

وفي النص السابق تناس في المعنى لا في اللفظ الحرفي مع قصة إبراهيم وضيوفه:

قال تعالى: " هل أتاك حديث ضيف إبراهيم المكرمين إذ دخلوا عليه فقالوا سلاماً قال سلام قوم منكرون فراغ إلى أهله فجاء بعجل سمين فقربه إليهم قال ألا تأكلون فأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف وبشروه بغلام عليم ".⁴

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 58.

² الفاتحة | 7.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 71.

⁴ الذاريات | 24 - 28.

يجمع سعداوي بين الشسمة وضيوف إبراهيم، وبين العجوز (إيليشوا) وسيدنا إبراهيم مع كثير من نقاط الالتقاء وقليل من المفارقات. إن الشسمة وضيوف إبراهيم ينتمون إلى طبيعة لا تشبه الطبيعة البشرية وإن أشبهوا في شكلهم الخارجي البشر، إلا أنهم يبتعدون كل البعد عن الصفات الإنسانية والبشرية، سواء في الجسد، أو في الصفات والتصرفات، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى هناك المضيف الذي يبدو عليه الكرم والسخاء، إبراهيم الذي أثر أن يقدم لضيوفه عجلاً سميناً مشوياً، والعجوز (إيليشوا) التي قدمت - لمن تحسبه ابنها - خيرة ما عندها وما حرمت نفسها منه، ولم يقترب أي من الضيوف صوب الطعام، إلا أن الفارق بين القصتين أن إبراهيم لاحظ على ضيوفه ذاك الأمر، مما دب الرعب في قلبه، أما العجوز، فلم تلاحظ ذلك، لضعف نظرها وعدم وضوحه.

- التناص مع الكتاب المقدس: ويمكن للأديب أيضاً التأثر بكتاب سماوي عدا القرآن الكريم، كأن يتأثر بالكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، كأن يستلهم الأديب قصة ما وردت في سفر من الأسفار، أو يأخذ نصاً من إصحاح معين ويدرجه في نصه لأدبي، أو غير ذلك.

ومن الأمثلة عليه ما ورد في نص عن محمود السوادي موظفاً فيه اقتباساً من الكتاب المقدس خالفاً تناصاً دينياً مسيحياً:

" في مرة رد على مكالمة من رقم مجهول. كان اسم المتكلم كما بدا على شاشة الهاتف هو (666) وهو يعرف، كما شاهد في أحد الأفلام الأميركية ذات مرة، ان هذا الرقم يمثل الدجال أو الشيطان في رؤيا دانيال بالكتاب المقدس " ¹.

يوظف السوادي ذلك الاقتباس من الكتاب المقدس في نصه والذي يشير إلى الشيطان أو الدجال الذي شابه الرقم الدال عليه رقم (نوال الوزير).

إن الشيطان أو الدجال في عُرفنا شيء خطير ذو غواية وضلالة، وهو كثير الوسوسة للإنسان لا يستطيع الفرار منه في يقظته وفي نومه، وهو أساس ضلاله وانحرافه عن الهدى،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص111. لم يتم العثور على هذه المعلومة في الكتاب المقدس كما أشار سعداوي.

ولعل نوال الوزير المرأة اللعوب تشاطر ذاك الشيطان في بعض صفاته، الأمر الذي دفع سعداوي صوب هذا الاقتباس، فهي امرأة لعوب مغرية، تثير الشهوات وتسلب اللب، وتحرف الإنسان عن طريقه إلى طريق هواها.

ويورد سعداوي ضرباً آخر من التناص الديني المسيحي، ولكنه لا يتأثر بنص أو بقصة، بل يتأثر بشخصية مقدسة ذات ثقل عند النصارى وغيرهم، وهي شخصية المسيح، ويظهر ذلك من خلال النص الآتي:

" هل هذا العتاك المسكين والذي حقاً؟! إنه مجرد ممر ومعبر لإرادة والذي الذي في السماء، كما تحب أن تصف والدتي إيليشوا المسكينة. هي مسكينة جداً، كلهم مساكين، وأنا الرد والجواب على نداء المساكين. أنا مخلص ومنتظر ومرغوب به ومأمول بصورة ما...اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني. أنا الرد على ندائهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة.

سأقتص، بعون الله والسماء، من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيراً، ولن يكون هناك من حاجة لانتظار ممض ومؤلم لعدالة تأتي لاحقاً ؛ في السماء أو بعد الموت ".¹

إن سعداوي يربط بين شخصية الشسمه وشخصية المسيح، ويبدو الشسمه نفسه مصرحاً بذلك من خلال اعترافاته الشخصية، فلا يظهر أنه مجرد مناضل أو مجرم أو منتقم، ولا يبدو أيضاً مسؤولاً عن ثأر شخصي، أو أهل وطن واحد، أو أرض واحدة، بل عن الناس جميعاً على اختلاف أجناسهم وأوطانهم وشكواهم، وهو أقوى من إنسان، لأنه يستطيع رد كل الظلم عن كل البشر، الأمر الذي يجعله مسلحاً ومؤيداً بقوة إلهية، هي قوة الله، أو قوة أبيه الذي في السماء – على حد قوله -.

ما سبق يجعله شخصاً متناقضاً في الظاهر ذا صورة مشوشة، تماماً كما بدا المسيح، فالشسمه في نظر أعوانه ومناصريه مخلص ومدافع ومناضل وشجاع، وفي نظر غيرهم سفاح،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص156، ص157.

ومجرم، وقبيح، ولا يمت للإنسانية بصلة، فهو يقتل لشهوة القتل، ويتلذذ بذلك. هذا عدا عن ذلك التمويه والخلط بين الشسمه والعثاك، حيث اتهم الأخير بأنه الشسمه، وبأنه المجرم المسؤول عن كل الضحايا الذين سقطوا، وكل أعمال الشغب التي مورست - كما ترى الحكومة - وهذا يذكر بالمسيح ويهوذا الاسخريوطي وذلك الخلط والشبه الواقع بينهما، والذي عمي على كثير من الناس.

وأفاد ذاك الربط في توضيح صورة المقاومة العراقية من جهة، وصورتها المشوهة عند الكثيرين من جهة أخرى، فالحكومة تعنى بالصاق صورة معينة في أذهان الشعب، وتتعاون مع الصحافة والإعلام في صقل هذه الصورة وإذاعتها، الأمر الذي يشنت المقاومة ويدخلها في حالة استنفار مع ذاتها وغيرها، فيحرف مسارها، أو يشنته، ليجعل منها في النهاية صورة حقيقية للإجرام.

ومن الممكن أيضاً إيجاد تناص آخر من النوع الديني المسيحي في الرواية على مستوى الشخصيات، فكما تمازجت شخصية الشسمه مع شخصية المسيح في بعض الجوانب الرابطة بينهما، فإنها تتمازج مع شخصيات أخرى من داخل الرواية وخارجها، ففي الوقت الذي كان فيه هادي العثاك ينشر قصته الأثرية عن الشسمه على أسماع عزيز المصري، ورواد مقهاه، والصحفي محمود السوادي، كانت العجوز إيليشوا منشغلة بذاك الغريب الذي دخل منزلها، ولم يخطر ببالها إلا دانيال، ابنها المفقود الذي غاب عنها ولا زالت تنتظر عودته، أما السياسة وقادتها وسلطاتها، فقد مزجوا بينه وبين العثاك وظنوا أن الأخير هو الشسمه نفسه، ونسبوا هويته إليه، وأمام هذا الخلط المحدث في الرواية على مستوى شخصية البطل الذي بات يندمج ويتمهى مع غيره من الشخصيات، نجد أن شخصية دانيال تقارب شخصية الشسمه في دواخلها، أما شخصية العثاك، فتقارب شخصية الشسمه في جزئها الشكلي الخارجي.

وإذا كان دانيال بوصفه شخصية من شخصيات الرواية، بغض النظر عن كونه حاضراً أو مغيباً، حقيقياً واقعياً، أو خيالياً وهمياً مشاكلاً أو موحياً باسم دانيال ذي الحضور الديني، فإن العثاك أيضاً يلتقي في كثير من صفاته مع دانيال ابن إيليشوا، ودانيال النبي القديس، فالشبه بينه

وبين الأول يكمن في التعب من مصاعب الحياة وأهوالها، والشوق والحنين للأسرة والبيت والجو العائلي، كما أنها يلتقيان في عمق الغربة والبعد عن الوطن، والاغتراب فيه، كأن يصبح الشخص عوداً نافراً شاذاً بعد أن كان ركناً أصيلاً فيه، كما أنه شبهه في هدوئه وهيئته الجسدية، وقد زاد ترده إلى بيت إيليشوا من تعميق الإيمان في قلبها بأنها دانيال الذي عاد لتوه من الحرب.

وبما أن العتاك أصبح صنواً لدانيال الأول، فإنه بالكاد سيكون الصنو ذاته لدانيال الأخير، فأول محطة تجمع بينهما هي الاسم دانيال الدال على تلك الشخصية البارزة في الكتاب المقدس، وإن تقارب الأسماء في النصوص الأدبية لا يكون بمحض الصدفة، بل يكون بسابق التخطيط والتفكير والرصد، فكل اسم وضع في مكانه، مع القدر الذي يحتويه من الاستلham والتأثر والقوة الكامنة، وإن بقاء شخصية البطل (الشسمه) هائمة دون اسم، أو هوية، أو جنسية تميزه سمحت لتلك المحاولات من قبل الراوي وغيره للخلط بينه وبين شخصيات أخرى.

ولا يقتصر عنصر المشابهة بين الشسمه ودانيال النبي القديس على الاسم فحسب، فدانيال بوصفه نبياً وقديساً، فقد امتاز عن غيره بكثرة القدرات التي يتمتع بها على مستوى العقل والجسم، وقد كان محبوباً من غيره، ومنذفعاً لخدمة الجميع منطلقاً من إنسانيته التي تأمره بهذا الشيء، وقد كان الشسمه كذلك في عرض الراوي له، وفي نظر نفسه وغيره، فهو صاحب القوى الجسدية، فيستطيع القيام بأعمال خارقة لا يقوى عليها غيره، كما يستطيع تحمل المصاعب ومواجهتها بجسد قوي يصعب التغلب عليه، كما أنه يمتلك من القدرة العقلية ما يمكنه من رسم الخطط القتالية والهجومية التي يشنها ضد أعدائه.

ومما ورد عن دانيال في الكتاب المقدس:

"أما دانيال فجعل في قلبه أنه لا يتنجس بأطياب الملك ولا بخمر مشروبه فطلب من رئيس الخصيان أن لا يتنجس. وأعطى الله دانيال نعمة ورحمة عند رئيس الخصيان...".¹

¹ الكتاب المقدس - العهد القديم، سفر دانيال، الإصحاح الأول، ص1260.

وأخيراً، نلمح في الرواية شيئاً من التناسل الأسطوري الذي جاء بشكل خفي غير معلن، فلا يلمح القارئ في الرواية اسماً لشخصية أسطورية، أو اسماً للأسطورة نفسها، أو لدلالة أو عبرة فيها، ولكن ما يلاحظ أن الماهية في عنصر الشخصيات والأحداث تتماشى مع الأسطورة في شخصياتها وأحداثها والخلفية والفكرة التي تسيطر عليها.

ومن الأمثلة على التناسل الأسطوري في الرواية:

- التأثير بأسطورة (إيزيس وأوزيريس) والتأثر بأسطورة (بجماليون) وستتم مناقشتها في نهاية هذا الفصل من الرسالة.

2.1 تأثير رواية (فرانكشتاين) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)¹

لا يخفى على القارئ منذ النظرة الأولى إلى عنوان رواية سعداوي أنه قد تأثر بأحد الكتاب الأجانب في جانب أو أكثر من روايته، لما تحمله كلمة (فرانكشتاين) من معنى ودلالة، وأول ما يرتبط برواية سعداوي من أدب أجنبي هو رواية (فرانكشتاين) لماري شيلي، وهذه الرواية تعد نموذجاً له قيمته في الأدب الأجنبي الغربي، وهي رواية قصيرة نوعاً ما، مكونة من اثني عشر فصلاً تتقدمها رسالة كتب عليها (الرسالة الأولى)، كما تختتم تلك الفصول برسالة هي (الرسالة الأخيرة)، وتعود الرسالتان إلى مرسل واحد، وهو بطل الرواية، والمرسل إليه هو أخته (مارغريت)، وتنسب الرواية هذه إلى ماري شيلي، وهي بريطانية الجنسية، كانت قد نشرت روايتها هذه عام 1818، سابقة غيرها إلى فكرة فريدة من نوعها، حيث جاءت روايتها في قالب علمي، جاعلة بطل الرواية عالماً يحاول بعد محاولات مضنية إنتاج كائن بشري ما يلبث أن ينقلب عليه بعد فشله في الاندماج في مجتمع البشر الآخرين.²

¹ ينظر مثلاً: ثامر، فاضل: النص والتناسل الغائب. جريدة الصباح الجديد نقلاً عن مجلة الثقافة الجديدة. العدد 366. أيارا 2014. <http://newsabah.com/newspaper/11474>. ينظر أيضاً الداديسي، ذ. الكبير: الواقعية الغرائبية في رواية "فرانكشتاين في بغداد". صحيفة المثقف. 12 | 5 | 2014. <http://newsabah.com/newspaper/11474>. ينظر أيضاً: عبد الله، جمعة: الخلاف بين (فرانكشتاين) ماري شيلي وفرانكشتاين في بغداد. 6 | 5 | 2014. <http://yanabe3aliraq.com/index.php/mqalat/15796-2014-05-06-21-30-23>

² ينظر شيلي، ماري: فرانكشتاين في بغداد. ت. هشام فهمي. ط 1. لبنان. مصر. تونس: دار التنوير للطباعة والنشر. 2015، ص 5 - ص 14.

وليس شرطاً أن يكون سعداوي قد أنتج نصاً يماثل نص شيلي، فالتأثر لا يعني المماثلة، ولكنه يوحي بالإعجاب والتأثر والمحاكاة وما شابه ذلك، وقد تكون صلة النصين عميقة، وقد تكون سطحية، وهي هنا أقرب إلى العميقة منها إلى السطحية، الأمر الذي يوطد الكثير من علاقات العمق بين الروائيتين.¹

يجد القارئ مجموعة غير قليلة من نقاط الالتقاء والتشابه بين الروائيتين، إضافة إلى بعض الاختلافات كما يأتي:

أولاً: أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين) لماري شيلي، ورواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي:

- العنوان: يعد العنوان لكل موضوع الدال والمشير إليه، والعنبة التي تقدم له، والمدخل إلى محتوياته، فلكل نص من عنوانه نصيب كبير، لكونه مانحاً القارئ نبذة أو فكرة عما سيلقاه في الصفحات القادمة.

والتقى سعداوي وشيلي في العنوان والموضوع الروائي، ولكن عنوانيهما اختلفا في التركيب والدلالة، فشيلي، جعلت عنوان روايتها في كلمة واحدة، وهي (فرانكشتاين)، وهذه الكلمة إشارة إلى شخصية بارزة في الرواية، بدأت بها الموضوع الروائي واختتمته، وحازت على البطولة الرئيسية فيها، وتشير كلمة فرانكشتاين في عنوان شيلي إلى (فيكتور فرانكشتاين) الذي شارك في معظم أحداث الرواية، وكانت هذه الأحداث منسوبة له دون منازع، وليس هناك من خلط بينه وبين شخص آخر، فالمسمى (فرانكشتاين)، يشير إلى العالم فيكتور لا غيره.

أما العنوان عند سعداوي، فقد جاء مركباً لا مفرداً على النحو الآتي: (فرانكشتاين في بغداد)، دالاً بجزئه الأول على شخصية من الشخصيات، ودالاً بجزئه الأخير على مكان وقوع معظم أحداث الرواية، ولكن مسمى فرانكشتاين عند سعداوي جاء مُحيراً غامضاً لا يدل على شخصية واحدة ثابتة محددة كما هو الحال عند شيلي، بل على النقيض من ذلك، فقد أوقع

¹ ينظر مفتاح، محمد: التلقي والتأويل. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1994، ص167.

سعداوي القارئ في حيرة من أمره حيال هوية فرانكشتاين، فهل يتبنى القارئ رأي الصحافة وعناوين مقالاتها؟ أم يتبنى رأي السياسة وتصريحاتها؟ أم يتبنى ما تَكشّف من النصوص الروائية ويأخذه على عواهنه دون الاستناد إلى الصحافة والسياسة؟

فإذا أراد القارئ المقاربة والمثابرة وموازة عنوان سعداوي بعنوان شيلي، فإن فرانكشتاين عند سعداوي سيكون الشخصية الموازية لفكتور فرانكشتاين، أي هادي العتاك، وإذا ما تتبعنا المقالات الصحفية، سيكون فرانكشتاين (الشسمه)، وبالانتقال إلى التحقيقات السياسية يكون فرانكشتاين هادي العتاك.

ويحاول سعداوي تعميق دائرة الحيرة عند القارئ حيال المعطيات الثلاثة السابقة مستخدماً عدة طرق:

- تحقيقات الصحفي محمود السوادي، والشك الذي كان ينتابه حيال هادي العتاك وأقواله التي يغلب عليها طابع الخرافة، وأقوال صاحبه عزيز المصري، والتسجيلات التي عاد بها العتاك وسلمها للصحفي على أنها حملت صوت الشسمه وأقواله.

- الصفة التي ألصقت بالشسمه، وهي أنه يصعب قتله، أو التخلص منه، فالرصا ص لا يصيبه غالباً، وإن أصابه لا يبلغ منه مبلغاً، فالدماء لا تسيل منه، حتى أعضاؤه التي تتلف وتتساقط يمكنه استبدالها، والتكيف مع غيرها، وقد شابه العتاك الشسمه في ناحية من ذلك، فهو شخص ذو حظ كبير، حيث ينجو من القتل غالباً، ويبقى على قيد الحياة رغم تواجده في أماكن الانفجارات.

- الصورة المشوهة التي بدا عليها العتاك في المستشفى بعد الانفجار الأخير، حيث بدا مشابهاً للشسمه إلى حد ما، الأمر الذي زاد الخلط والحيرة.

- تقسيم الرواية: تتشابه أسلوب شيلي وسعداوي في التقسيم، أما شيلي، فقد تعددت فصولها، ولكن الواحد منها لم يطل، أي أن الفصول طالت عدداً لا كماً، وتنوعت في تسميتها، فدل بعضها على شخص، أو حدث، كما دل بعضها الآخر على مكان، وكان لما سبق ارتباط كبير

بمتمن الرواية، وبمتمن الفصل نفسه، إذ عد كل عنوان للفصل عتبة ومقدمة ومدخلاً له. ولكنها مالت إلى جعل جزء كبير من النصوص تأخذ شكل الرسائل، وقد أغفل سعداوي هذا الجزء الأخير الذي اعتمدته شيلي، ويعود السبب في ذلك لعدم مناسبة أسلوب الرسائل لطبيعة الرواية التي يغلب عليها الطابع السياسي على النقيض من رواية شيلي التي آثرت أن تكون روايتها ذات طابع اجتماعي في جزء كبير منها، ولكن هذا لا يعدم وجود رسائل في رواية سعداوي على قلة وإيجاز، حيث كانت في مجملها قصيرة مختصرة موجهة من شخص لآخر إلكترونياً، لخدمة هدف أو حدث ما في الرواية، ولكن سعداوي اشترك مع شيلي في جزء كبير من النمط الذي اتبعته في تقسيم فصولها وتسميتها، حيث دلت أسماء الفصول عنده على شخص، مثل: دانيال،¹ أو حدث، مثل: تحقيق،² أو مكان، مثل: الخرابة اليهودية،³ واستبدل سعداوي الرسائل التي ابتدأت بها شيلي روايتها وختمت بها بنصوص روائية ناسبت موضوعه وجاءت على شكل تقارير رسمية.

- **الشخصيات:** عندما يتأثر روائي بروائي آخر، فلا بد أن يتأثر بمن مثل الأدوار، وقام بالأحداث، لما لهم من دور في بناء الرواية، ومن هنا فقد تأثر سعداوي بجملة من الشخصيات في رواية (فرانكشتاين)، ووظفها في روايته، وهي كالاتي:

فيكتور فرانكشتاين - هادي العتاك: جعلت (ماري شيلي) لروايتها (فرانكشتاين) أبطالاً رئيسيين قاموا بالأحداث والمهام الكبرى في الرواية، منهم: فيكتور فرانكشتاين الذي يقابله عند سعداوي هادي العتاك، ويمثل كل منهما الأب والمخترع لشخصية البطل الجديد (فرانكشتاين) الذي يظهر على مسرح الأحداث ويعيث فيها فساداً.

الوحش (المسخ) - الشسمه: جعلت (ماري شيلي) الوحش، أو ما يسمى بالوحش، وفقاً أو تبعاً لطبيعة شكله المرعب بطلاً مخلوقاً جراء تجارب بطلها الأول، وهو المخترع (فرانكشتاين)، كما جعل سعداوي الشسمه نتاجاً للأشلاء التي كان العتاك يجمعها ويخيطها.

¹ سعداوي، أحمد: (فرانكشتاين في بغداد). ط1. بيروت - بغداد: منشورات الجمل. 2013، ص279.

² المصدر نفسه، ص181.

³ المصدر نفسه، ص226.

ومن الملاحظ أن كل روائي يستعمل أسلوباً معيناً للتعريف بشخصياته، بحيث يغدو للشخصية أشبه ما يكون بالملف الشخصي أو الهوية في ذهن المتلقي، تحوي جميع البيانات المتعلقة بها، وغالباً ما ترتبط تلك الهوية بزاوية أو بعد معين يركز عليه الروائي ويعرف الشخصية من خلاله،¹ وقد أثر كل من سعداوي وشيلي جعل بطليهما: المسخ (الوحش)، والشسمه يتبنيان الهوية الجسدية، فيعرفهما المجتمع وكل من أحاط بهما، كما يعرفهما المتلقي من خلالها، فمعالمهما الجسدية الفريدة قد أضحت علامة مميزة تسميُهما.

هنري - عزيز المصري: لم تكن مهمة كل من فرانكشتاين والعتاك سهلة أو يسيرة، فقد تكلف كل منهما العناء الشديد لإنتاج هذا المخلوق الجديد، فالعالم فرانكشتاين أمضى شهوراً عديدة، وهو يجري التجربة تلو الأخرى ليصل في النهاية إلى هذا المخلوق المسخ الذي سبب له الكثير من القلق، عدا الكم الهائل من المصاعب والمخاوف، كما أن العتاك قد قطع شوطاً طويلاً وهو يجوب الشوارع، ويجمع الأشلاء، ولا يخلو هذا الأمر من المخاطرة، كون تلك الأشلاء موجودة في أماكن قد تعرضت لانفجارات من فترات وشيكة، عدا المهمة الأصعب له، وهي الاحتفاظ بما جمعه في بيته، وإعادة الترميم والخياطة مرة أخرى محاصراً بخوف داخلي مما بين يديه، ومما يحيط به من سلطات قد تلصق به تهماً لا يعرف لها أصلاً. كما أن كلاً منهما قد عاش في حالة من الصراع النفسي الداخلي بين ما تمليه النفس المحبة لذاتها على الإنسان، وما يمليه الضمير.

وقد تلعب الشخصيات أدوارها في جو روائي مبني على ثلاث ركائز، هي: السرد الواقعي التقريري، والمفارقة بين العام والخاص، والاستعارة،² وهذا ما ينطبق على رواية سعداوي بعد دراستها. وقد تشابهت الروايتان في الركائز نفسها، حيث قامت شيلي بإيراد أحداث في إطار سردي واقعي تقريري، ومن الأمثلة عليه بطل الرواية العالم فرانكشتاين، ومجريات سفره المتكرر طلباً للعلم، كما أن الأحداث التي قامت بها الشخصيات قد جرت على صعيدين:

¹ ينظر محي الدين، ناصر نمر: بناء العالم الروائي. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع. 2012، ص102.

² ينظر الصالح، نضال: من التخيل إلى التأويل، دراسات في الرواية العربية ونقدها. حلب: نون 4. 2007، ص185.

عام غير محدد بشخصية معينة، مثل شيوع خبر وجود كائن غريب أشبه ما يكون بوحش أو مسخ يهاجم عامة الناس بإخافتهم أو الاعتداء عليهم، وخاص محدد بشخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات، مثل اعتداء الوحش على زوجة فرانكشتاين بقتلها يوم زواجهما، أما الاستعارة في بناء الرواية، فتكون خاصة بعدم التصريح والبعد عن المباشرة، وذلك بسرد حدث، أو وصف شخصية بالاستعانة بعناصر قريبة مشابهة لذاك الحدث أو لتلك الشخصية، مثل: خلق المسخ الذي انقلب ضد صانعه بعد أن كلفه كثيراً من الوقت والجهد والمخاطرة، ليغدو نقمة عليه وعلى عائلته والمجتمع من حوله، وإنّ الوحش في أذهاننا يُستعار لمن هو قوي قادر على البطش ويقابلنا العداء.

- **لغة السرد:** عمدت شيلي، كما عمد سعداوي إلى تقديم روايتيهما في قالب روائي قريب اللغة للقارئ، فلا يلاحظ وجود للعبارات المعقدة بعيدة المأخذ، أو صعوبة التفسير، بل إن المفردات والتراكيب والعبارات ككل آثرت السهولة والوضوح، ولكن هذا لا يعني وجود الرمزية في النصوص، أو الدلالات فيها، سواء أكان ذلك على مستوى عبارة، أو حدث، أو شخصية، ويستطيع القارئ تحميل ما سبق الرموز والدلالات وفقاً للزاوية التي يقرأ منها الرواية والتي يفهمها ويفسرها من خلالها، ولكن دون تحميل النصوص أكثر مما تحتمل، أو تبسيطها لدرجة تفقد عندها بهاءها.

- **الأسلوب وطريقة القص:** وقد تنوعت الظواهر والأساليب اللغوية المستخدمة في الروايتين، الأمر الذي زادهما ثراء، فأما شيلي، فقد استخدمت أسلوب الترجمة الذاتية، مبرزة ضمير الأنثى، في سرد الأحداث، ومستخدمة ضمير الغائب في أحيان أخرى، وموظفة الحوار أيضاً لعرض بعض المشاهد، كما جاءت بعض نصوصها على شكل رسائل.

ونأثر سعداوي بأساليب شيلي المتبعة جامعاً بينها، على أنه لم يستخدم أسلوب الرسائل الاجتماعية الذي استخدمته شيلي، ويمكن أن يجد القارئ أن الموضوع الاجتماعي وغلبته على الرواية عند شيلي جعل الكلمات تتخلص من جمودها ومباشرتها، وتشكل عبارات مليئة

بالعواطف، بينما جاء حيز كبير من رواية سعداوي في قالب جامد، بالأخص عند إدراج التقارير.

أما طبيعة الضمائر المستعملة في السرد، والشخصيات التي تعود عليها فقد تراوحت نسبتها في الروايتين، فقد تنوعت الضمائر في الروايتين ولم تقتصر على استعمال ضمير واحد، فيلاحظ القارئ مثلاً: ضمير الغائب، وضمير المتكلم، ففي رواية شيلي، تكون النصوص الخاصة بفكتور فرانكشتاين غالباً بصيغة المتكلم، وتروي شيلي الأحداث الخاصة ببقية الشخصيات مستخدمة صيغة الغائب، ولعل هذا يعود إلى كون فيكتور فرانكشتاين متفرداً بدور البطولة الرئيسة.

أما في رواية سعداوي، فمن الملاحظ أن النصوص التي جاءت بصيغة الغائب تكاد تتغلب على النصوص التي جاءت بصيغة المتكلم، فمعظم الشخصيات والأحداث مقدمة بصيغة الغائب، أما ما يخص شخصيتي الشسمه، والمؤلف، فقد قدم بصيغة المتكلم، أي أن سعداوي أثر أن يقدم كل منهما نفسه بنفسه.

- **الفكرة (الموضوع):** عقد سعداوي خيوط روايته على الخيوط ذاتها التي عقدتها شيلي في روايتها، حيث انطلقت الروايتان من فكرة خلق شخصية جديدة وإضافتها للشخصيات، بحيث تتصف بنفورها وشذوذها، والانطلاق من اللاحياة، حيث كان المسخ ناتجاً عن تجارب علمية، أما (الشسمه)، فقد ظهر إلى الحياة جرّاء تجميع أجزاء غير حية لمجموعة جثث متناثرة، أي أن كليهما قد ظهر إلى الحياة من العدم أو الهاوية، وكأنهما مبعوثان من الموت، الأمر الذي جعلهما مختلفين في الشكل أولاً عن باقي الكائنات البشرية، فقد كانت كل من الضخامة والقبح صفة بارزة عندهما، الأمر الذي وسع الفجوة بينهما وبين المجتمع من حولهما، فباتا كالمنبوذين. والأمر الأخير جعل المجتمع ينسب إليهما كل عمل سيء أو إهانة أو اعتداء، مما أدى إلى وصفهما بالمجرمين، وتولد الرغبة عند المجتمع والسلطة على حد سواء للقضاء عليهما.

ويتضح مما سبق أن التهجم غير المسبوق بالفهم من المجتمع لهذين قد وُلد مشكلات اجتماعية وسياسية كثيرة، منها أنه قد جعل منهما شخصين مضطربين اجتماعياً، ونفسياً، وعزز عندهما مشاعر الانتقام، وجعلهما أكثر قدرة وجرأة على القتل والإطاحة بغيرهما، وأشغل السلطة فيهما وأزاحها عن غيرهما.

- **النهاية:** احتوت كل من الروايتين على عنصر مفاجأة، أدى إلى نهاية لم يتوقعها فرانكشتاين والعنك، ولم يتوقعها القارئ أيضاً، فلم يعتقد فرانكشتاين ولو للحظة أن عناءه، وتجاربه الطويلة ستنتهي به إلى أن يصبح صانع وحوش وأمساح، كما أن العنك لم يخطر بباله ألبته أن أجساد الجثث المتناثرة التي كان يجمعها قد تعود للحياة مرة أخرى.

في رواية سعداوي، فقد انتهت جميع الأحداث نهاية محزنة، مؤكدة عبثية الحرب والسياسة والتنازع فيها، ومؤكدة زيف الإعلام وخداعه، وضلال الشعب المنساق خلف شهواته من ناحية ومخاوفه من ناحية أخرى، فوحدة المتابعة والتعقيب قد شُتتَ عاملوها وكان الحكم فيهم جائراً، وحي البتاويين أصبح أثراً بعد عين، كما أن الإعلام قد وقع ضحية السياسة وضغوطها، كما وقع المواطنون ضحية ذاك الإعلام، ومن أكبر الأدلة على ذلك: ظهور العنك أمام الجماهير مجرماً مخرباً مفسداً مسؤولاً عن ذاك الدمار الذي عم بغداد، عدا عن دانيال التي قادها الوهم لتغزو غريبة شريدة خارج بيتها وأرضها متبعة الوهم الذي حسبته ابنها، ناكثة بذلك جميع عهودها التي قطعتها بعدم ترك البيت أو التنازل عنه وبيعه، وعدم مغادرة الحي، والإصرار على البقاء في بغداد على الرغم من هول الأحداث، وكثرة الانفجارات المفاجئة التي باتت تجتاح جميع مناطقها، وتتهدد كل من فيها.

ثانياً: أوجه الاختلاف بين رواية شيلي، ورواية سعداوي:

- **العنوان:** قدمت ماري روايتها بعنوان دال على شخصية معروفة من بين شخصيات الرواية، وهي (فيكتور فرانكشتاين) العالم الذي توصل إلى المخلوق المسخ بعد سلسلة طويلة من التجارب، تاركة كلمة فرانكشتاين، وهي الاسم الأخير للعالم تنفرد كعنوان للرواية لا يحمل دلالة على مكان محدد أو موضوع محدد.

وفي المقابل نجد أن سعداوي قد أجرى تعديلاً أو اختلافاً على العنوان الذي اعتمدته ماري شيلي، حيث أضاف لكلمة فرانكشتاين شبه الجملة (في بغداد) جاعلاً العنوان أداة تعريفية للنص ككل يشير إلى عنصرين من عناصره، أولهما: الشخصيات، وثانيهما: المكان أو مسرح الأحداث، ومن الملاحظ أن سعداوي قد أدخل اسم بغداد إلى عنوانه، وآثر سبقه بحرف الجر (في) على كونه متفرداً كمضاف إليه للاسم السابق، أي: (فرانكشتاين بغداد)، وذلك لكون الصورة الأولى التي جاء عليها العنوان أكثر إحياء من الصورة الثانية، وذلك من حيث التأثير الحاصل عند سعداوي، فاستخدامه لحرف الجر بين اسم الشخصية والمكان قد خلق بعداً مكانياً وتصورياً بينهما، وبيّن أن هذه الشخصية مستجلبة وغير أصيلة، لأن عبارة (فرانكشتاين بغداد) تجعل هذه الشخصية من اختراع سعداوي، كما ترد انتماء الشخصية لبغداد على وجه الخصوص، لما للمضاف من علاقة بقرينه المضاف إليه.

- **الشخصيات:** كما بدا ذاك الشبه الواضح بين الشخصيات الثلاث - السابقة الذكر في باب التشابه بين النصين - في الروايتين، تظهر بعض أوجه الاختلاف بينهم، كالاختلاف في البيئة الاجتماعية أو الثقافية أو الانتماء الديني، وذلك على النحو الآتي:

فيكتور فرانكشتاين - هادي العتاك: تشابهت هاتان الشخصيتان في إنتاج عنصر غريب على المجتمع من نتاج أيديهما، كما تشابها في نزاعهما الداخلي نحو الذات والآخر، ولكنهما اختلفا في الثقافة ونمط العيش والتوجهات الفكرية، فالأول ينتمي لبيئة غربية ذات مستوى عالٍ من الثقافة، الأمر الذي أنتج طالباً ذكياً مثابراً، ومن ثم عالماً مكتشفاً ومخترعاً، كما أنه ذا إحساس مرهف يشعر بالآخرين ويخلص لهم، وبالأخص المرأة التي أراد الارتباط بها، والزواج منها، كما أنه يلتزم الصدق والجدية في تعامله مع غيره.

أما هادي العتاك، فهو إنسان بسيط يميل إلى السذاجة، وهو بعيد كل البعد عن العلم والثقافة، وهو إنسان غير سوي في الدين والتعامل والأخلاق، فالجميع يعرف عنه الكذب والتلفيق والخداع، ويكاد جميع أشلاء الضحايا يكون العمل الخير الذي قام به، والذي

يكشف إحساسه بالآخرين، وانتماءه لبلده ومجتمعه، وإن كان هذا العمل في بعض الأحيان مجبوراً بتأثره بطبيعة عمله القائم على جمع (الخرداوات)، وإعادة ترميمها وإصلاحها.

وكما اختلفت حياة الشخصيتين، فقد اختلفت نهايتهما أيضاً، إذ عاش فرانكشتاين أواخر حياته في أجواء تراجيدية متردية اجتماعياً نتيجة الموت الذي اغتال أقرب الناس إليه جزاءً للمسح الذي صنعه يده، الأمر الذي جعله يموت في نهاية الرواية مغموماً تعيساً. وإذا كانت هموم فرانكشتاين تقتصر على الصعيد العائلي والأصدقاء، فإن هموم العتاك اتسعت وزادت، فكان يحمل هموم الحي، والمدينة، والوطن العراقي المضطرب وشعبه المتساقط قتلاً واعتداءً، وقادته الأحداث ليصبح أحد أولئك الذين كان يشفق عليهم، أولئك الذين يأتيهم الموت خاطفاً مباغتاً، ولكن الموت لم يقض عليه ولم يرحه، بل جعله يعيش أواخر حياته في العذاب والألم والمستشفى، ضعيفاً مشوهاً كالكائن الذي صنعه، متهماً بأنه الأخير، ومتحملاً ذنب جرائمه.

الوحش (المسح) - الشسمه: يعد كل من المسح والشسمه نواتج لأعمال قام بها آخرون، وهم: فرانكشتاين، والعتاك، وكل منهما ظهر بصورة تبعد عن الشكل البشري الطبيعي، فقد اكتسبا فظاعة في المظهر، وعنفاً في السلوك، فأجسادهما قد استعصت على أساليب القتل المعتادة، وسلوكهما قد نأى عما اعتاد البشر عليه وألفوه، ولكن الفرق بينهما يكمن في تحركهما وماهيتهما، فالأول نتاج لتجارب علمية قصدت إنتاج كائن بشري، ولكن الأخير لم يكن سوى قطع بشرية بالية، عائدة لأجساد ماتت جراء الانفجارات المتكررة في بغداد، مما جعل الأول يحاذر الاقتراب من أماكن السكن والتجمعات البشرية ويخشأها، ويفضل تلك التي تغلب عليها صفة البرية، أو ذات الأشجار الكثيفة والغابات التي يمكن للمسح أن يخلو فيها بنفسه بعيداً عن البشر.

أما الشسمه، فقد استطاع أن ينخرط في مجتمعه البشري، ويجعل له مؤيدين ومناصرين يحالفونه ويطيعون أوامره، بل إن بعضهم رأى أنه أشبه ما يكون بالرب أو المخلص لبني البشر، الأمر الذي جعله يسكن في مساكنهم، ولكن كثرة أفعاله قد أثارت جلبة حوله الأمر الذي جعله يحبذ الاعتزال عن الناس خشية السلطة التي أشارت إليه بكل أصابع الاتهام.

هنري - عزيز المصري: يشكل كل من هنري وعزيز المصري الصديقين الملازمين لفرانكشتاين وهادي العتاك، كما أنهما يزودانها بالنصائح اللازمة في أوقاتها الحرجة إلا أنهما يختلفان في خلفيتهما الثقافية، تماماً كاختلاف العتاك وفرانكشتاين، فهنري شاب غربي مثقف يُعنى بالعلوم، وله دراية بها، وكان يقدم العون لصديقه فرانكشتاين في ذلك.

أما عزيز المصري، فهو صاحب مقهى في حي البتاويين الذي يقيم فيه العتاك، وهو الصديق المقرب له بعد وفاة ناهم عبدكي، إلا أنه يختلف كل الاختلاف عن هنري، فقد طبع بطابع سكان ذاك الحي القديم، وتشرّب بعضاً من صفات صديقه العتاك، وعادات رواد المقهى، فأصبح مثلهم كثير الكلام، مستمعاً جيداً لهذره وسقطه، منسجماً مع أكاذيب العتاك محباً لها، متناسياً ما حوله من علم ودين وثقافة وسياسة.

- **سبب خلق المسخ:** لقد أنتج كل من فرانكشتاين والعتاك كائناً أشبه ما يكون بالوحش وبثاء في المجتمع، ولكن الأسباب والدوافع قد اختلفت عند كليهما، فالأول عالم في الكيمياء، كما أنه مرهف الحس، شديد التأثر بما يدور حوله، وبالأشخاص الذين يحيطون به، وإن فقد أحدهم بالنسبة له ليس إلا فاجعة قد قلبت حياته رأساً على عقب، ومن هنا، فقد استغل معرفته العلمية، وقدرته على إجراء التجارب الكيميائية في تنفيذ عمل يرمم صدوع ذاته، ألا وهو إنتاج كائن بشري حي يتحدى من خلاله ذلك الحزن العميق الذي خلفته آثار الموت في قلبه.

أما العتاك، فقد اختلفت أسبابه ودوافعه في إنتاج الشسمه، فمن خلال ما ظهر من أحداث، فإن خلق الشسمه بالنسبة للعتاك لم يكن مقصوداً، وإنما جاء عن طريق الصدفة، فهو لم يقم إلا بجمع أشلاء الضحايا من المناطق التي حصلت فيها الانفجارات، وأعاد ترميمها وخیاطتها، فظهرت في شكل كائن بشري مرمم، فقرر محمد حسيب جعفر الذي غدا روحاً تائهة أن يندس في هذا الجسد، لكي لا يستمر تيهه، وينقطع عن الحياة نهائياً، وهذا ما بدا وفقاً للأحداث المعروضة، إلا أن عزيز المصري كان يزعم أن جمع العتاك لتلك الأشلاء لم يكن بدافع الشفقة والإنسانية، بل كان بحثاً عن تعويض لما فقد، وهو صديقه الحميم ناهم عبدكي، ولا غرو أن يكون الكلام الأخير ملفقاً من المصري، بغية إيجاد حجة مقنعة لذلك الصحفي الفضولي،

محمود السوادي، الذي رأى في حي البتاويين قصصاً مثيرة، ومقالات ساخنة قد تقلب مجرى حياته مهنيًا، وحياة الكثيرين عملياً.

- **الخلفية الروائية:** على الرغم من التشابه الواضح في الفكرة بين الروايتين، وهي إنشاء أو خلق كائن جديد يعيش في الأرض فساداً وينقلب على صانعه، إلا أن الخلفية الروائية التي اعتمدها سعداوي، والتي استند عليها النص اختلفت كل الاختلاف عن تلك التي اعتمدها شيلي في روايتها، فالأخيرة قد بدأت روايتها وأسسها على الخيال العلمي، فانطلقت فكرتها وأحداثها من هذا الأساس، كما أن تلك الخلفية قد أسقطت على شخصيات الرواية وأثرت فيها، وطبعتها بذلك الطابع العلمي ذاته دامجة معه بعضاً من الطابع الاجتماعي الإنساني.

أما سعداوي، فقد اختلفت الخلفية في روايته، فلا علاقة لها بالخيال العلمي، والتجارب العلمية والكيميائية، فقد بنيت على أساس سياسي تغلغل في مضامينها، وأفكارها، وحياة شخصياتها، فحياة الشسمه بطل الرواية كلها باتت تسير وفقاً لرغائب الانتقام المولد عن تبعات السياسة، وفعائله المتعددة التي وصفت بالإجرامية تعد رد فعل على السلطة وسياستها، كما أن انقلاب حي البتاويين رأساً على عقب في النهاية كان بتأثير السياسة أيضاً، ولم يقتصر الكاتب على ذلك فحسب، بل جعل تلك الخلفية السياسية ذات يد تطال غيرها من السلطات، فبدت ذات تأثير غير قليل في الصحافة والإعلام، والتي تعد سلطة رابعة، وبالإمكان القول: إن هذه الخلفية السياسية التي بنيت عليها الرواية قد أثرت في عناصر عدة فيها، هي: الزمان، والمكان، والشخصيات، والأحداث.

- **الدوافع الانتقامية لدى المسخ:** إن خلق كائن شاذ عن باقي البشر يجعله غير قادر على الانخراط في مجتمعه والتعايش مع أفراد ذلك المجتمع، ويخلق فجوة بينه وبينهم، نظراً لاختلافه عنهم جسداً وفكراً ومنطقاً، مما يؤثر في سلوكه فيدفعه للعنفوان والهمجية، ويخلق عنده حالة من عدم الاستقرار والاضطراب النفسي، فيغدو مدفوعاً نحو الآخرين محملاً بالكراهية والحقد.

وتوجه كل من المسخ والشسمه نحو المجتمع تائرين غاضبين، ولكن دوافعهما الانتقامية قد اختلفت وتباينت، كما اختلف خصومهما، فالمسخ كان مدفوعاً بصورة كبيرة صوب مخترعه فيكتور فرانكشتاين، لأنه جعله يعيش في هذا العالم المليء بالأسى والحزن والمصاعب، كما أنه لم يتقن صنعه، فبدأ كائناً فظيماً منفراً شاذاً عن غيره، وبالتالي شن الوحش حربه على صانعه بادئاً بعائلة الأخير ليستخدم ذلك أداة للضغط عليه بغية تحقيق مبتغاه الأخير، وهو أن تكون له زوجة، ويؤسس عائلة كباقي البشر، ولكن خوف فرانكشتاين وتردده وقلقه من خلق وحش جديد حال دون هذا الصنع، ودون تحقيق آمال وطموحات الوحش، مما زاد من وحشيته واندفاعه، وأعماله الانتقامية نحو فرانكشتاين مستغلاً أقرب الناس إلى قلبه كصديقه وعائلته وزوجته.

أما الشسمه، فقد اختلفت دوافعه الانتقامية، وشملت دائرة أوسع منها عند الوحش ذاك، وذلك عائد إلى اختلاف فرانكشتاين من حيث التكوين، واختلاف مجتمعه، إضافة إلى اختلاف غرض الرواية وهدفها، فالشسمه، ليس جسداً واحداً، أو كائناً واحداً، وإنما هو مجموعة أجساد قد تجمعت في هيئة واحدة، وذلك جعل أهدافه تزداد، ومطامعه تتسع، فلم يكن العتاك وحده غريمه، وإنما كان أحد الجبناء الذين يريد أن يلقنهم درساً، فهو يشعر حياله بالشفقة والبؤس، ويؤكد على كونه خالقاً له أو أباً له، وينظر نحو أمثاله من المنسحقين نظرة أمل جاعلاً من نفسه مخلصاً لهم، الأمر الذي يجعل أفكاره تتزاح عن دائرة التجارب العلمية والحياة الاجتماعية التي استغرق فيها فرانكشتاين والمسوخ خاصته، ليصل إلى مدى أبعد، وهو الانتقام من المجرمين الذين تسببوا بإنهاء حياة كل عضو من أعضائه، كونها تعود إلى أجساد متعددة، ومن هنا فقد تعددت أهدافه الانتقامية، فما يلبث أن ينهي ثأراً حتى يبدأ بثأر آخر، كما أن عملية ترميم أعضاء جسده المتهاكة فتحت عليه سرداباً آخر من الموت، والنتيه، إذ كان يضل عن جادة الصواب أحياناً، نظراً لأن بعض القطع التي استعملها في ترميم جسده قد كانت عائدة إلى أجساد مجرمين لا أبرياء.

ومن هنا يمكن القول: إن أهداف المسخ كانت تدور في دائرة اجتماعية إنسانية تعبر عن رغبات شخص يطمح بالعيش كما يعيش الآخرون، كما يرغب في تكوين عائلة صغيرة هادئة له، أما الشسمه، فقد طالت أهدافه الكثيرين، وحولته إلى إنسان خطير على مجتمعه، يتقن فن

القتل وبث الرعب في النفوس، كما أن معظم صراعاته كانت ضد السياسة ورفضاً لها، لا ضد المجتمع ذاته.

3.1 تأثير رواية (المعلم ومارغريتا | الشيطان يزور موسكو) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)¹

لم يقتصر تأثير الرواية العراقية بشكل عام، وأحمد سعداوي بشكل خاص على الرواية البريطانية، بل انتقلت الرواية العراقية وممثلوها من الروائيين صوب الرواية الروسية، باعتبارها فناً خصباً نابضاً بالحياة والتجدد، ومحاكياً بعض القضايا التي كانت الشغل الشاغل للروائيين العرب، ومن أهمها قضية السياسة، وهنا يفرد الحديث لرواية (المعلم ومارغريتا)، أو (الشيطان يزور موسكو)²، كما أراد الروائي الروسي بولغاكوف لروايته أن تحظى باسمين، نظراً للدلالة والأهمية لكل منهما.

وتدور أحداث هذه الرواية في إطار مجهول تكثر فيه الغرائبية والاستفهام والقلق، كما أنها توظف بعض العناصر والقوى من العالم الآخر، أو كما تجدر تسميته بالغيبى أو اللامرئى، كالشيطان، والسحر، وغير ذلك، داعمة هذه الفكرة بأحداث ذات حبكة مقنعة، ومانحة الشخصيات أسماء، مثل: الشيطان، إبليس، عزرائيل، لتدعيم الفكرة وتعزيزها، ويرمي الروائي من هذه الطريق التي سلكها الحديث عما أراد مستخدماً المعميات أو الغيبيات، خالقاً قالباً غريباً بعض الشيء على القارئ، مانحاً إياه الفرصة لقراءة الرواية غير مرة وأكثر من تفسير وتحليل.

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ورواية (المعلم ومارغريتا | الشيطان يزور موسكو):

- العنوان: في دراسة رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ورواية (المعلم ومارغريتا | الشيطان يزور موسكو) يتضح الشبه بين الروائيتين، فالرواية الروسية قد حملت عنواناً مزدوجاً، أو وجهين

¹ ينظر الحمراني، فالح: تجليات الواقع في رواية "فرانكشتاين في بغداد". 10|آب|2014. <http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/18109-2014>

² ينظر بولغاكوف، ميخائيل: الشيطان يزور موسكو "المعلم ومارغريتا". ت. شكر، إبراهيم. بيروت: دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع. 1986.

لرواية واحدة، كل وجه منهما يتصل بشيء أو بمتعلق من متعلقات الرواية، فالشق الأول أو الوجه الأول من العنوان، وهو (المعلم ومارغريتا) يشير إلى شخصيتين من الشخصيات الرئيسية في الرواية، والتي كان لها دور فاعل في الأحداث وبنائها وتطورها، كما يشير إلى عضوين متلازمين متصلين عاطفياً.

أما الشق أو الوجه الآخر للعنوان، وهو (الشیطان يزور موسكو)، فيتضمن جزأين أو مكونين تربطهما صلة، فالمكون الأول هو شخصية أحدثت جلبة وإثارة وصخباً لا يهدأ في الرواية، وهي كما وصفها الروائي أو سماها في عنوانه (الشیطان) على وجه الحقيقة أو المجاز وفقاً لما يفسره القارئ ويراه، والمكون الأخير هو مكان الأحداث ومستقرها، وهو مدينة (موسكو)، حيث ربط الروائي الشخصية بمكان محدد مخصص، فاصلاً بين الشخصية والمكان بالفعل (يزور) مفيداً بذلك حلول الشخصية على المكان لا وجودها فيه أصلاً، وقد اختار الروائي لأحداثه مكاناً بارزاً مشهوراً، وعاصمة كبرى من العواصم، وهي عاصمة روسيا، ولعل شخصية مربكة مقلقة للقارئ كشخصية الشيطان التي يجهل ماهيتها وصلتها بالأحداث أجدر أن ترتبط بعاصمة عظمى كموسكو.

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد)، استعمل سعداوي في عنوانه مكونين أو عنصرين من عناصر الرواية، وهما الشخصية والمكان، حيث قام بربط شخصية البطل (فرانكشتاين) بالعاصمة العراقية بغداد التي تعد من أكثر العواصم العربية عراقية وحضارة وتراثاً.

ويلاحظ مما سبق ما بين الروائيتين من صلة على مستوى العنوان، وذلك من ناحيتين، الأولى هي الأسلوب والتركيب والثانية هي المضمون والماهية، وأما الأولى، فنتضح من خلال مكون العنوان وأجزائه، حيث جمعت الروائيتان في العنوان عنصرين روائيين غير متشابهين على الرغم من التأثير الذي يتركه كل منهما في الآخر، وهما: الشخصية، والمكان، على الترتيب، فالشخصية على اختلاف نوعها تمتاز بالتغير في طبعها وسلوكها ونفسياتها وفقاً للأحداث التي تمر بها، كما أنها لا تلزم مكاناً واحداً، أما المكان، فيمتاز بالثبات على النقيض من الشخصية.¹ فاصلة بينهما بما يفيد أن العنصر الأول حالّ وقادم على الثاني لا أصيل فيه.

¹ ينظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1990، ص31.

أما التشابه بين الروائيتين من حيث المضمون والماهية، فيتلخص في كون العنصر الأول وهو الشخصية التي اختارها كلا الروائيين لافتتاح العنوان شخصية رائدة في الرواية، وفاعلة في الأحداث ومحركة لها، وليست شخصية هامشية أو شاذة، ولا خارجة عن النص الروائي أو متخيلة، إنما هي من عمق الأحداث، ومن أوائل الشخصيات. كما أن العنصر الثاني الذي اختاره الروائيان قد تشابه بينهما في الماهية، فهو دال على مدينة لا على مجرد مكان مادي كمسرح أو بحر أو سفينة أو شارع، كما أن الروائيين قد جعلوا مدنها من العواصم، لا أي مدينة عابرة.

- **تقسيم الرواية، وعناوين الفصول:** في رواية (المعلم ومارغريتا ١ الشيطان يزور موسكو) قسم الروائي روايته إلى فصول طال عددها، ولم يلتزم نمطاً أو أسلوباً واحداً في تقسيم هذه الفصول وتجزئتها، بل نوع في الأسلوب إلى حد متناسب ونصه ومغزاه، بحيث لم يصل إلى حد التشتت أو الشذوذ في التقسيم أو العنونة. ودلت عناوين الفصول عنده على اسم شخصية، مثل: (مارغريت)¹، أو مكان، مثل: (الشقة الملعونة)²، أو حدث، مثل: (المطاردة)³، أو شيء مشترك مما سبق، كأن يجمع العنوان بين شخصية ومكان، أو حدث ومكان، أو شخصية وحدث، مثل: (عزرائيل يسمم المعلم ومارغريت بالخمرة)⁴، أو غير ذلك.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد نوقش تقسيمها في المبحث الأول من هذا الفصل.⁵

- **الشخصيات: العتاك - الشيطان ١ إبليس ١ الساحر:** لكل رواية عدة أبطال، ولكن لا بد من بطل أول في الظهور والسيطرة وقيادة الأحداث، فهو يدفع بقية الشخصيات والأحداث نحو الأمام، ويساهم في خلق جوانب ونواح أخرى للقصة، الأمر الذي يجعله ذا أهمية لنصه ولغيره من الشخصيات، وتتمثل هذه الشخصية في رواية (المعلم ومارغريتا) الشيطان يزور

¹ بولغاكوف، ميخائيل: الشيطان يزور موسكو " المعلم ومارغريتا "، ص224.

² المصدر نفسه، ص79.

³ المصدر نفسه، ص49.

⁴ المصدر نفسه، ص385.

⁵ ينظر ص38 من هذه الرسالة.

موسكو) في الشيطان الذي حمل عدة أسماء خلال القص أو العنونة على مستوى الرواية نفسها وغلافها، وعلى مستوى الفصول وعناوينها، فقد عرفه عنوان الرواية واصفاً إياه بالشيطان الحالّ على مدينة موسكو، ووصف في عناوين الفصول بأنه إبليس، وفي متن النص وصف أنه ساحر، ووصف في أجزاء أخرى من الرواية أنه عالم، وهو من أوائل الشخصيات دخولاً إلى هذه الرواية، وأولها جدلاً، وأكثرها تسبیباً للإثارة والجدل لمجتمعه ومحيطه، وهو خالق جميع الأزمات التي يصعب تفسيرها ومعرفة مسببها ومدى صحتها، وهو شخصية مخادعة، لا يعرف صدقه من كذبه، ولا حقيقته من زيفه.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فيعد العتاك الشخصية المقابلة لشخصية الساحر، فهو من أوائل الشخصيات ظهوراً في الرواية، ويكتنفه شيء من الغموض، ويختلف في طبيعته وأسلوبه ومهنته عن باقي الشخصيات القريبة والبعيدة منه، كما أن له القدرة على إقناعك بأمر وبث الريب في صدرك في الوقت نفسه، مما يجعله شخصاً ذا خصل مختلفة متناقضة يصعب فهمها أو جمعها في كل حين، فهو ذاك الوحيد في الخرابة اليهودية، المنسي الذي طُبع بلقبه ونُسي اسمه، ليغدو العتاك فقط عملاً واسماً وعقلاً وتوجهاً، إنه الوجه المرح لرواد القهوة، حيث تمتعهم قصصه ذات الخرافات والأكاذيب الكثيرة في نظرهم، الصادقة في نظر غيرهم من الجهات، فهو قادر على خداع غيره، ويستطيع استخدام حنكته ولسانه أيما استخدام، حتى أن صديقه الأقرب عزيز المصري، والصحفي الذي لازمه مدة طويلة، وهو محمود السوادي، قد وقف عاجزين حائرين في أمره وفيما أصدرته الحكومة، وأذاعه الإعلام من حكم عليه.

عزيز المصري - كرفيوف: لا بد لشخصيات رائدة في أحداث كبرى روائية ذات قدرة على إحداث الغرائب والعجائب من وجود مساعدين لها يساهمون في استمرار أعمالها، ويدعمون الأحداث لتتوجه صوب النهاية، وفي رواية (المعلم ومارغريتا | الشيطان يزور موسكو) أدى كرفيوف هذا الدور، حيث كان اليد اليمنى لشخصية الساحر | الشيطان، فكان المساعد والمعاون له، وكان المنفذ لأوامره، وقد تشاركاً في تنفيذ المهام الكبرى، وقد كان له الدور الأعظم في جعل شخصية البطل شخصية مقنعة للقارئ وللشخصيات الأخرى بحسن حيلته، وبتطبيقه تعليمات الساحر | الشيطان.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد أدى عزيز المصري هذا الدور، ولكن بصورة أو بوجه مختلف، حيث مد له يد العون في الدعم النفسي لا في المهمة نفسها، إذ كان له خير الصديق والمؤيد والناصح، كما أنه كان موضع أسرارهِ وحكاياته، وكان المحذر له من كل هلاوية قد يقع فيها، فقد أباح العتاك لعزيز المصري بكل مغامراته، ولياليه التي قضاها وهو يخطط أجزاء الشسمه خائفاً مرتعداً محيطاً قصصه بهالة من الخرافات، لتبدو في جو مضحك يدفع صاحبه للمتعة، ويثير حماسه، ويرسم الابتسامة على وجهه، كما أنه حذره مما قام به من تكرار هذه القصة على مسامع رواد القهوة الذين سُرُوا بها وعدوها ضرباً جديداً من الخرافات التي تذهب العقل، وتأسر اللب، وكان تحذيره الأكبر للعتاك من الإعلاميين الذين يلاحقونه، ويتتبعون أحاديثه متلصقين بفارغ الصبر علّهم يحظون بمادة وفيرة لمقالاتهم، أو بشيء يزودونه للشرطة والتحقيق والجهات المعنية التي تبحث عن طرف خيط يسحبها صوب مرتكب الجرائم الغريبة من نوعها. وقد كان رأي عزيز المصري أن يغيّب العتاك فترة عن الأنظار، فينسى أولئك الصحفيون، والإخباريون والمحققون المتسللون أمره ويُدْرَجونه في قائمة النسيان والسهو، كما أنه كان يسد مكان صديقه في غيابه عندما يلح عليه أحد الصحفيين في السؤال ملفقاً ما ينجيه.

- الغرائبية: تعني أن تتأى الأحداث عن الواقع، وتتحول إلى جو مليء بالإثارة والحماسية، يسوده القلق والتوتر والاضطراب والمجهول.

وظهرت الغرائبية كعنصر من عناصر النص الأدبي في روايتي (فرانكشتاين في بغداد)، و(المعلم ومارغريتا)، أما الرواية الأخيرة، فبالإمكان القول: إن الغرائبية كانت متصلة بالرواية من بدايتها وصولاً إلى نهايتها، حيث بدأت في أجواء وأحداث غامضة مفاجئة غير مفهومة، وبدأت بعرض شخصيات غريبة التصرفات والسلوك، مما ولد أحداثاً مضطربة غير متوقعة، فشخصية الساحر صاحب الوجوه العدة قد صنعت كل هذه الأجواء والأحداث الغرائبية، فهو بحد ذاته شخص غريب السلوك والكلام، وقد بدأت الرواية به مولدة حدثاً مفاجئاً صادمًا للقارئ بادئ ذي بدء، وهو حادث القتل المفزع الغريب الذي كان الرجل الغريب قد أخبر عنه، وتوقع به لتوه، ثم تتوالى الحوادث الغريبة في الرواية، وتكون في جلها ومعظمها متصلة بتلك الشخصية

الداخلية عنوة إلى قلب الأحداث، كالعرض المسرحي الغريب، والحوادث والأفعال الملفتة في الشقق السكنية، وما أصاب موظفي الصحافة، وغير ذلك من غرائب وعجائب وصولاً للنهاية.

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد) ظهرت الغرائبية على يد العتاك الذي صنع - دون قصد منه - شخصاً غريباً في هيئته وأفعاله جراء جمع أعضاء جنث الضحايا.

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ورواية (المعلم ومارغريتا الشيطان يزور موسكو):

- العنوان: أثر بولغاكوف وضع عناوين لروايته، وقد كان العنوان الأول جامعاً لشخصيتين، هما: المعلم، ومارغريتا، وجمع الأخير شخصية وهي الشيطان، مرتبطة بمكان، وهو: موسكو.

أما رواية سعداوي، فقد أثر فيها وضع عنوان واحد يشملها، ويقدم لها، ويتفرد في صفحة غلافها، رابطاً شخصية من الشخصيات بمكان وقوع الأحداث.

ويمكن القول: إن الفارق بين الروايتين يتلخص في العنوان الإضافي أو المزدوج في الرواية الروسية، ولا بد أن ثمة أسباباً دفعت الروائي لإضافة هذا العنوان، وعدم الاكتفاء بالعنوان الأول، ولا بد هنا من التأكيد على أن العنوان تعكس أهمية ما يحمله، فإذا حمل اسم مكان، فهو مسرح لأحداث مهمة وكثيرة، وإذا حمل اسم شخص، فهو بطل مثير للجدل وعضو رئيسي في الرواية، أو رمز دال على شيء جوهري فيها، ومن هنا يجد القارئ على غلاف الرواية الروسية ثلاث شخصيات تحظى بالعنوان وتحتله، وهي: المعلم، ومارغريتا، والشيطان، وقد ربط الروائي بين أول شخصيتين، وجعل لهما عنواناً خاصاً بهما، نظراً للعلاقة الخاصة التي تربطهما، ولما تحدياه من مواقف، ولما شاركا فيه من أحداث، وتكبداه من صعوبات، فقصتهما مدخلة مدمجة في متن النص الرئيسي، وكأن الرواية ككل تجمع قصصاً يطول بعضها ويقصر مرتبطة بخيط يصل أحداثها وشخصياتها كافة، وتعد قصة المعلم ومارغريتا من تلك القصص التي أفرد لها الكاتب حيزاً في روايته، وجعلها تعج بالتفاصيل والمجريات والتشويق والمفاجآت.

أما الشخصية الثالثة التي احتلت عنواناً منفرداً، وهي: شخصية الشيطان، فقد برزت بعدة وجوه أو أشكال، وكان لها يد في أحداث وشخصيات كثيرة مقيمة في موسكو، فليس الشيطان مشكلاً قصة منفردة وحده، إنما هو تداخل منه في الأحداث الأخرى الخاصة ببقية الشخصيات.

- **تقسيم الرواية وعناوين الفصول:** اختلفت الروايتان بعض الشيء في الوجوه الآتية الخاصة بالتقسيم والعناوين للفصول:

- **العدد:** إن حجم الرواية، وكمية الأحداث المتدفقة في صفحاتها، وعدد الشخصيات المشاركة فيها تؤثر في عدد فصولها، فكل فصل يكون مرتبطاً بموضوع أو حدث أو شخصية ما كان لها النصيب الأكبر فيه، وإن محاولة دمج فصلين معاً قد يخلق نوعاً من التشتت والخلط والتباعد بين النصوص ومراميها، ومن هنا يظهر أن رواية (المعلم ومارغريتا \ الشيطان يزور موسكو) قد حظيت بعدد أكبر من الفصول مقارنة برواية (فرانكشتاين في بغداد)، إذ وصل عدد فصول الأولى إلى اثنين وثلاثين فصلاً، بينما وصل عدد فصول الأخيرة إلى تسعة عشر فصلاً، والسبب في ذلك هو طول الأولى وكثرة أحداثها وتشعبها، وزيادة عدد شخصياتها على الأخيرة.

- **التسمية:** اتفقت الروايتان في النمط المتبع في عناوين الفصول، من حيث دلالتها على شخصية أو حدث أو مكان، أو شيء مدمج من الأمور السابقة، ولكن الرواية الروسية كانت تخرج عن هذا النمط أحياناً، أو تؤثر التنوع والتعدد والاختلاف فيه، كما يأتي:

- أن يأخذ العنوان صورة عبارة أمر أو ناهية، مثل: (لا تحدثوا الغرباء أبداً).¹

- أن يكون العنوان دالاً على شخصية لا تنتمي إلى الرواية، وتنأى عن زمنها، مثل: (بيلاطس النبطي).²

¹ بولغاكوف، ميخائيل: الشيطان يزور موسكو " المعلم ومارغريتا "، ص9.

² المصدر نفسه، ص21.

- أن يعد العنوان ذا دلالة على شيء بارز في الفصل ذاته، حيث يقدم للقارئ مفتاحاً للوصول إلى نهاية الفصل، أو معلومات مستقبلية لم يصلها بعد، مثل: (أخبار من يالطا)،¹ و(السحر الأسود وفضحه).²

- أن يكون العنوان متضمناً ما يدفع الشك والريبة، أو القلق والخوف في نفس القارئ صوب ما سيقروءه من نصوص في الفصل، مثل: (مرهم عزرائيل)،³ و(حفلة الشيطان الكبرى).⁴

- أن يكون العنوان ذا دلالة دينية، أو متأثراً ببعد ديني، مثل: (القدر)،⁵ و(أزفت الساعة).⁶

- الشخصيات: وجوه الاختلاف في عنصر الشخصيات بين الروائيتين:

- الطبائع السلوكية: لكل إنسان صفات معينة ترصد من خلال مجموعة التصرفات التي يقوم بها، مما يكون لديه سلوكاً وسجية طاغيين عليه يطبعانه بطابع معين، ويضعانه في قالب خاص يميزه عن غيره، وبالإمكان القول: إن شخصيات الروائيتين قد اختلفت في جانب، وهو الطبائع السلوكية، ففي رواية (المعلم ومارغريتا) الشيطان يزور موسكو) تنوعت الشخصيات في طبائعها، فقد ساد عند بعضها الخداع والمكر، وعند بعضها الآخر الخيانة والغدر، والخوف والوحدة والتشاؤم والاكتئاب، فمثلاً: كان الساحر ومساعدته مطبوعين بطابع المكر والخداع والاحتيال على غيرهما، أما مارغريتا، فكانت الزوجة الخائنة لزوجها، المخلصة لعشيقها، التي تعيش حالة من الاضطراب والتصدع النفسي بين رجلين، جبرت على أحدهما وارتبطت به، بينما ارتبط قلبها بآخر، أما المعلم، فقد طغى عليه طابع الوحداية والاكتئاب والتشاؤم من الواقع، ومن المحيط الذي يعيش فيه.

¹ بولغاكوف، ميخائيل: الشيطان يزور موسكو " المعلم ومارغريتا "، ص108.

² المصدر نفسه، ص123.

³ المصدر نفسه، ص236.

⁴ المصدر نفسه، ص269.

⁵ المصدر نفسه، ص374.

⁶ المصدر نفسه، ص379.

- التعدد: في رواية (المعلم ومارغريتا ١ الشيطان يزور موسكو) يمكن رصد عدد كبير من الشخصيات، وذلك لتشعب الأحداث والقصص في الرواية التي حدثت في أماكن عدة على مستوى المدينة نفسها، الأمر الذي زاد من عدد الشخصيات.

ومن الأمثلة على الشخصيات الرئيسية: الساحر، ومساعدته، والمعلم، ومارغريتا. أما الشخصيات الثانوية، فيمثلها: مدير المسرح الذي أدى عليه الساحر ومساعدته خدعة السحر الأسود، والشخصيات الكورالية كثيرة في الرواية، مثل: الجمهور في المسرح الذي كان حاضراً عرض السحر الأسود.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد قلَّ عدد الشخصيات، نظراً لتركز الأحداث وعدم تشعبها، الأمر الذي لم يتطلب عدداً كبيراً من الشخصيات.

- سيطرة الغرائبية على الشخصيات: تقسم الشخصيات بشكل عام من حيث طبيعتها الوجودية في الفنون الأدبية إلى: شخصيات حقيقية، وشخصيات خيالية أو متخيلة. أما الشخصيات الحقيقية، فهي تلك الشخصيات التي يمكن إيجاد قرين أو مثيل لها في الواقع، أو أنها تقوم بأدوار يستطيع الإنسان الحقيقي العادي أن يقوم بها، وهي غير خارجة عن قدراته وإمكاناته. وتقف الشخصيات الخيالية والمتخيلة على النقيض من الشخصيات الحقيقية، فهي شخصيات بعيدة عن الواقع الذي نعيش فيه، فقد تكون لها علاقة بالأساطير أو الغرائب، بحيث تختلف بجسدها وصفاتها عن صفات الإنسان العادي، وقد تتفق في الشكل الخارجي مع صفات الإنسان، ولكنها تختلف في القدرات والطاقات، إذ تستطيع القيام بالخوارق الخارجة عن قدرة الإنسان العادي.

وفي رواية (المعلم ومارغريتا ١ الشيطان يزور موسكو)، يظهر أن الغرائبية تسيطر على أكثر من عنصر في الرواية، فهي تنتشر قوتها على الأحداث والشخصيات والمكان والزمان، فمن أكثر الشخصيات غرائبية في الرواية هذه: الشيطان ومساعدته، وقد قاما بغير عمل أثبت انحرافهما أو خروجها عن القدرات والإمكانات الإنسانية وصولاً إلى مستوى قريب من عالم آخر، ربما يصله الروائي بالغيبيات أو بالكائنات غير الإنسانية، فهذه الشخصيات لها القدرة

على الاختفاء والتشكل، وقطع الزمن، والانتقال عبر الأمكنة بشكل خارق، وتطبيق السحر على الآخرين.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فيلاحظ أن الغرائبية موجودة في الرواية، ولكنها ليست بالمستوى الطاعي على عناصر الرواية كما هو الأمر في الرواية السابقة، كما أن الغرائبية على مستوى الشخصيات تكاد تنحصر في شخصية: الشسمه، وبعض الجوانب في شخصية المنجمين - الأكبر، والأصغر - فالغرائبية في شخصية الشسمه لا تكاد تتجاوز قدرته على تجديد أعضاء جسده وترميمها بأعضاء جثث أخرى، والقدرة على الفرار من الموت، حيث لا يخترق الرصاص جسده، ولا تسيل منه الدماء، أما المنجمان، فقدرتهما تتلخص في التنجيم، ووضع توقعات للمستقبل القريب.

ويلاحظ مما سبق أن رواية سعداوي كانت الشخصيات الغرائبية فيها أقل عدداً، وأقل مستوى، ولم تستطع التأثير على العناصر الروائية الأخرى بغرائبيتها، كالزمان والمكان، وغيره.

4.1 تأثير قصة (قلب كلب) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)¹

ليس حكرًا على الروائي أن يستلهم أو يقتبس أفكاراً أو أحداثاً من نص أدبي يطابق نصه في الجنس، فقد يجد ما يلائم نصه أو أفكاره أو تأملاته في نص أدبي منتمٍ إلى لون آخر، ولا ضير في ذلك إن كان يخدم النص ويناسبه، وإن من أقرب الأشكال الأدبية إلى الرواية: فن القصة، لما يوجد بينهما من تشابه في الماهية والأسلوب والعناصر.

وقد تأثر أحمد سعداوي في روايته (فرانكشتاين في بغداد) بقصة (قلب كلب) للروائي الروسي ميخائيل بولغاكوف، الذي أجاد في قصته تصوير الوضع السياسي في روسيا مستعملاً قالباً قصصياً رمزياً، جامعاً في شخصياته بين الإنسان والحيوان، والأصل والتحول، بانياً قصته على أساس علمي، حيث يجعل من أبطال قصته من له معرفة ودراية بالطب والجراحة ليقوم

¹ ينظر الحمراني، فالج: " تجليات الواقع في رواية " فرانكشتاين في بغداد".

بعملية جراحية لكلب، تكون في الأساس تجربة فريدة من نوعها لزراعة خلايا إنسان لكلب مسكين جريح يتألم، لتكون النتيجة صدمة مذهلة ناجحة وغير ناجحة في آن، فالعملية، لتفردتها وصعوبتها لم تكن لتنجح في توقع الطبيب، وكانت ضرباً من المجازفة والتجريب، ولكنها نجحت بعد عناء مخلفة نتيجة صدمة للكائن الناتج بعدها بشكله وأسلوبه وتصرفاته.¹

ويمكن رصد بعض أوجه الشبه والاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (قلب كلب)، كما يأتي:

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، و(قلب كلب):

- **العنوان:** يظهر من الوهلة الأولى للعنوانين السابقين ذاك التناظر والتباعد الكبير بينهما، ففي الوقت الذي حملت فيه رواية سعداوي اسم إنسان، حملت رواية (بولغاكوف) اسم حيوان، وتعليل ذلك أن الاختلاف ذاك لا يكبر عن كونه اختلافاً ظاهرياً، فكما حملت الرواية العربية اسم (فرانكشتاين) الأجنبي المخترع لأول مرة في رواية (شيلي)، فقد حملت الرواية الروسية اسم كلب، وكما أجرى الروسي (بولغاكوف) تغييرات على شخصيته، حيث قدم ذكرها بكلمة قلب، التي تحتل معنيين، فإما أن تدل على معنى التغيير، أو على العضو المسؤول عن ضخ الدم في الجسم، وقد تعني مزج المعنيين، أو الداليتين معاً، أي تغيير هذا الكلب بتغيير قلبه.

أما العراقي سعداوي، فقد أجرى تغييرات على شخصية (فرانكشتاين) المقتبسة، لتلائم أجواء الرواية العربية، وموضوعها، أي أن العنوانين قد ضما شخصيتين مقتبستين من واقع ما، أو من نص أدبي ما، مع إجراء ما يلزم من تعديلات، لتتناسب الشخصيات الجديدة مع نصها، ولكن الرواية الروسية لم تعتمد إلى خطوة ربط الرواية بمكان، وإسناد ذلك إلى العنوان، بل ترك المكان غير معروف في العنوان، كما ترك عنوانه نكرة لا معرفة، ولعله يريد من ذلك بعضاً من الإيهام والتعمية، إضافة إلى التعميم وعدم التخصيص الذي يضيفه التكرار على الكلام، على نقيض التخصيص والتحديد الذي يتأتى من التعريف.

¹ ينظر بولغاكوف، ميخائيل: قلب كلب. ت. نيوف، نوفل. ط1. سورية - دمشق: دار الفرق. 2007.

وكما اتفقت الروايتان في أسلوب العنوان ودلالته، فقد اتفقتا أيضاً في دلالة العنوان، فيجد القارئ لقصة (قلب كلب)، بعد قراءتها، أن عنوانها يختصر جميع القصة في كلمتين، كما أن كلمة قلب وما فيها من لبس، لاحتماها معنيين تدفع القارئ بحماس وتشويق للقراءة وترجيح المعنى، فالعنوان في هذه القصة قد أدى وظيفة إغرائية، عدا الوظيفة الاختزالية التكميلية.¹

وتتفق رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع سابقتها في كونها تؤدي الوظائف نفسها من خلال عنوانها، فاسم (فرانكشتاين) في ذهن القارئ يحمل الحكاية الشهيرة القائمة على تجميع الأعضاء التي أنتجت وحشاً مختزلاً الروائي بذلك كما كبيراً من الأحداث في عنوانه، فاتحاً لقارئه باباً من التشويق وحب المطالعة عن طريق ربط شخصية فرانكشتاين ببغداد.

- الشخصيات: على الرغم من التباعد الظاهر بين شخصيات رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وشخصيات قصة (قلب كلب)، حيث أن المقارنة هنا قائمة على أساس شخصيتين إحداهما إنسانية، والأخرى حيوانية، إلا أن بواطن هذه الشخصيات ومغازيها تتفق وتتقارب، ويتضح ذلك فيما يأتي:

(كليم غريغوريفتش تشوغونسكن) - محمد حسيب جعفر: تقوم رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (قلب كلب) على فكرة وأساس متشابه، الأمر الذي خلق تشابهاً بين الشخصيات في سماتها وخصائصها وأفعالها، ومن الأمثلة على ذلك البطلان الحاضران الغائبان المهمشان اللذان تحولوا أو تغيرا دون إرادة أو سيطرة منهما، والأول هو: (كليم غريغوريفتش)، وهو البطل الخفي في قصة (قلب كلب)، وبالإمكان القول: إنه الوجه السابق للكلب المتحول جسدياً وعقلياً ونفسياً وصولاً إلى صورته الجديدة، ولا بد لذلك من أن يترك أثراً أو يحمل صلة ورابطاً بذاك الشخص، فيلاحظ أن الكلب المتحول قد بدأ يأخذ شيئاً من الصفات الإنسانية شيئاً فشيئاً، كما بدأ يتغير ويتحول في سلوكه وتصرفاته وأقواله متأثراً بسابقه المدمج فيه.

¹ ينظر قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ص52.

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد) يظهر محمد حسيب جعفر شخصاً مظلوماً مغتصب الإرادة والقوة، تقضي عليه الظروف والأحوال الراهنة في العراق بالاختفاء والاستتار في صورة أخرى تتلبسه بتحول وتصور آخر، ليغدو بذلك حاضراً وغير حاضراً، مهشماً مهتكاً جسداً، وتائهاً ضائعاً روحاً ومعنى ومعنويات.

ويلاحظ مما سبق ذاك الشبه الجامع بين الشخصيتين السابقتين، من حيث دورهما، وكيانهما، والتغير الطارئ عليهما، وعلاقتها ببقية الشخصيات، وموقف الشخصيات منهما، ودورهما في دفع عجلة الأحداث والإسهام في خلق الجو الغرائبي في متن القصص.

الكلب (بوليغراف بوليغراف فوفنتش شاركف) – الشسمه: يشكل كل من بطل قصة (قلب كلب)، وبطل رواية (فرانكشتاين في بغداد) نموذجين جديدين في الحياة والمجتمع والأدب، وهما غير مقصودين بوجودهما على الشكل الحالي، فالأول ناجم من مجموعة تجارب وعمليات خلطت بينه وبين إنسان، الأمر الذي أنتج كائناً غريباً يثير الحيرة في هويته وماهيته وكيفية التعامل معه، وهو لا يلام على ما يبدر منه، بل يلام من كان أصلاً وسبباً في وجوده، وإن كان الأمر الأخير غير مقصود، ولا متوقع النتائج.

أما الشسمه، فتم التعريف به في المبحث الأول من هذا الفصل.¹

البروفيسور (فيليب فيليبفتش) – هادي العتاك: يتشابه كل من البروفيسور والعتاك، فكل منهما يقوم بإيجاد كائن جديد جراء مجموعة من الأفعال قاما بها.

حيث يقوم البروفيسور في قصة (قلب كلب) بإجراء تجارب علمية، وعمليات على كلب كان قد أشفق عليه، مستخدماً أجزاء من إنسان، ولكنه يفاجأ في الكائن الذي ينتجه، وفي النتائج التي يصل إليها.

أما العتاك في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد أدى الدور المقابل لذلك.²

¹ ينظر ص 44 من هذه الرسالة.

² ينظر ص 44 من هذه الرسالة.

(بورمنتال) - عزيز المصري: ركزت قصة (قلب كلب)، ورواية (فرانكشتاين في بغداد) على وجود عنصرين بطلين يسيّران الأحداث، ويدفعانها قدماً نحو النهاية، وهما الطبيب الرئيس الذي أجرى العملية للكلب، وهادي العتاك الذي جمع أجزاء الشسمه، ليظهر في صورته الأخيرة، وعندما لم تكن مهمتهما يسيرة، فقد تحتم على كلا الكاتبين أن يجعلاً لهما صديقين يعاوناهما ويدعمانهما.

وفي قصة (قلب كلب) شكّل بورمنتال هذه الشخصية المساعدة للطبيب الذي عدّ البطل في القصة، وقد احتاج هذا الطبيب لمساعد، نظراً لصعوبة العملية، وخطورتها في ذاتها، وخطورة نتائجها، على الطبيب والمريض، والمجتمع المحيط، كما أنها ضرب من المغامرة والخوض في المجهول، فلا يعرف لها نتيجة حتمية.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد تحمل هادي العتاك عبء جمع أجزاء الشسمه وحده من مناطق الانفجارات، كما تحمل خطورة وضعها في بيته، وما يعنيه ذلك من خوف وقلق على نفسيته وحياته، وقد احتاج صديقاً وجده بجانبه، وهو عزيز المصري.¹

- **الفكرة أو الموضوع:** اتفق النصان الأدبيان المشار لهما في الفكرة والموضوع المتناول، وهو التوصل إلى كائن جديد مدمج مع كائن بشري واحد أو أكثر، ظاهراً في صورة غريبة مفاجئة صادمة غير متوقعة، مربكاً من حوله بشكله وسلوكه وصفاته.

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، و(قلب كلب)

- **الشخصيات**

الكلب (بوليغراف بوليغراف فوفتش شاركف) - الشسمه: لقد تشابه بطلا النصين المخترعان، ولكنهما اختلفا في أصلهما وماهيتهما، فالكائن المخترع في قصة (قلب كلب)، أو من أجريت عليه التجارب، لا يبعد عن كونه حيواناً غير عاقل، وما اكتسبه من صفات مهما كبرت

¹ ينظر ص 39، ص 40 من هذه الرسالة.

وتأثر بها بالإنسان، فإنه لا زال يحمل شيئاً من الصفات الحيوانية سواء على المستوى الجسدي، أو النفسي، أو الأخلاقي، في تعامله وسلوكه وأسلوبه في الكلام.

البروفيسور (فيليب فيليبفتش) - هادي العتاك: تشابه صانعاً، أو مخترعاً الكائن الجديد فيما قاما به، ولكنهما اختلفا في صفاتهما وماهيتهما، فالأول عالم مثقف، وطبيب جراح، وعلى مستوى عالٍ من الثقافة والخبرة العلمية.

والثاني شخص متدني الثقافة والعلم والأسلوب، بعيد كل البعد عن الطب والجراحة، وقد بادر باستعمال معارفه وأدواته البسيطة في خياطة الجسد الذي قام بتجميعه.

(بورمنتال) - عزيز المصري: يشبه كل صديق صديقه ومعاونه، في ثقافته وتعامله وأسلوبه وخلفيته العلمية، ومن هنا، نجد أن الأول قد شابه صديقه البروفيسور في علمه ومعارفه، والأخير بدا قريباً ملازماً مشابهاً لرفيقه وصديقه العتاك في الأسلوب والحياة والمسكن ونمط التفكير.

- **الخلفية الروائية:** وتختلف رواية (فرانكشتاين في بغداد) عن قصة (قلب كلب) في الخلفية الروائية المتعلقة بالأحداث، ويمكن القول: إن قصة (قلب كلب) قد انطلقت في ظاهرها من موضوع علمي، أي أن خلفية القصة خلفية علمية بحثية في ظاهرها - دون البحث في الدوال والرموز - فهي تبدأ ببطلها الطبيب الذي يستغل الكلب الذي يصيح ألماً لإجراء عملية له يجرب من خلالها إدخال خلايا من إنسان وزراعتها في هذا الكلب، مستعيناً بالطبيب المساعد صديقه.¹

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فالخلفية الروائية تدور حول موضوع مختلف آخذة مدار الأحداث في سياق بعيد عن القصة السابقة نوقش في مبحث سابق من هذا الفصل.²

¹ ينظر بولغاكف، ميخائيل: **قلب كلب**، ص73.

² ينظر ص46 من هذه الرسالة.

5.1 تأثير قصتي (المعطف والأنف) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)¹

أولاً: قصة (المعطف)²

تأثر أحمد سعداوي في روايته (فرانكشتاين في بغداد) بقصة المعطف التي أبدعها الروسي (جوجل)، وليس غريباً أن يتأثر الروائي العربي بالأدب الروسي ورواياته، وذلك لما يصل بين الأدبين من نقاط التقاء وترايط، وربما يجد الدارس لأدب (جوجل) خصوصاً نوعاً من الشبه مع أدب سعداوي في الاهتمام، والميول، والتوجه الأدبي، فقد انصرف (جوجل) إلى واقعه ومجتمعه، مغرماً بتصويره والحديث عنه بأدق قضاياها، الأمر الذي يجعله كاتباً واقعياً. وقد تحدث في قصة "المعطف" عن فئة الموظفين الدنيا، والعمال البسطاء ومكانتهم في مجتمعهم ومحيطهم، حيث يكون بطلها موظفاً بسيطاً فقيراً قليل الحيلة، برز بين زملائه ببساطته ونمطيته، وأكثر ما يشير إلى تلك النمطية معطفه الذي لم يكن يملك غيره، على الرغم من بلائه وقدمه، وكثرة المزق فيه، الأمر الذي جعل الآخرين يلتفتون إليه بعين السخرية والاستهزاء، حتى اضطر لتفصيل آخر غيره، وقد كلفه ذلك غالياً، مادياً ومعنوياً، فقد طلب الصانع المختص ثمناً عالياً مقابل المعطف الجديد، كما أن فرحه به قد زال، وسرق منه، الأمر الذي قلب حياته رأساً على عقب، وغيّر نفسيته، فتغير توجهه وسلوكه وتعامله مع الآخرين، ليغدو إنساناً آخر مجهولاً، مقلقاً لغيره، يقوم بأعمال ترعب الآخرين وتذب القلق والخوف في نفوسهم، ولعل جوجل يعكس من خلال هذه القصة دلالات سامية، تشير إلى علو الروح الإنسانية وترفعها، وصورة الإنسان الشقي، أو المسحوق، أو الكادح.³

وإن عناصر قصة (المعطف) مجتمعة، من شخصيات وأحداث وزمان ومكان وغيرها، قد عززت ودعمت فيها مزايا الواقعية في قالب قصصي دار في جله حول شخصية واحدة عانت

¹ ينظر نافع، ضياء: هل خرج أحمد سعداوي من معطف غوغول؟ صحيفة المثقف، 3 | أيار | 2014.
<http://www.almothaqaf.com/readings-1/87311-2014>

² ينظر غوغول، نيكولاي: المعطف والأنف. ت. الخزاعي، محمد. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2013.

³ ينظر الغمري، مكارم: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. الكويت: عالم المعرفة. 1981، ص37، ص83.

من الكبت الذاتي والاجتماعي - حيث يموت البطل دون أن يحس به أحد ليغدو شبحاً - وكان لها عظيم الأثر والدلالة على الشخصيات والأحداث.¹

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (المعطف):

- الشخصيات

(باشممتشكين) - محمد حسيب جعفر - الشسمه: يشكل (باشممتشكين) الشخصية المسحوقة في قصة المعطف، كما يمثل الشخصية المتغيرة المتحولة التي تتغير مع مرور الأحداث، وتجمعه علاقة شبه بكل من محمد حسيب جعفر والشسمه، وإذا اعتبرنا الشخصيتين السابقتين شخصية واحدة، أو وجهين لشخصية واحدة، فإن (باشممتشكين) سيكون حينها مساوياً، أو معادلاً لهما.

إن (باشممتشكين) يشمل عدة صفات، فهو البسيط بسذاجة، والانطوائي بخجل وتواضع جم، وهو الكلاسيكي التقليدي بمبالغة، وهو المسحوق من كافة فئات المجتمع وطبقاته، والمظلوم من غيره.

أما محمد حسيب جعفر، والذي يمثل الحالة الأولى أو الطور الأول للشسمه، فيشبه إلى حد كبير شخصية (باشممتشكين) مع كون الأول أكثر انطوائية وانعزاً عن مجتمعه وزملائه، فالأول موظف بسيط من السلم السفلي يعمل في دائرة حكومية، والأخير حارس لفندق جمع صفات الشخصية الواردة في القصة الروسية، ولكن على نحو أقل حدة من سابقه.

وتنشأ الظروف والأحداث ل(باشممتشكين) أن يتحول إلى صورة أخرى مناقضة لما كان عليه، فيتغير عن كونه إنساناً مسالماً هادئاً مريحاً لنفسه ولغيره، ليبدو على النقيض من ذلك عدوانياً داعياً للخوف والقلق وإثارة الفوضى، ويعد المجتمع المحيط السبب الأول في هذا التحول الطارئ على شخصيته، حيث يراوده الإحساس في حين من الأحيان أنه لم يعد مقبولاً اجتماعياً،

¹ ينظر بارنغ، موريس. ت. الجوراء، محمد: سمات بارزة في الأدب الروسي. دمشق: دار بردي. 1989، ص41، ص42.

فالكل يقابله بازدراء وتهكم، ولعل مظهره الخارجي كان أشد الأسباب الدافعة لذلك، فقرر أن يغير معطفه المهترئ البالي المليء بالرقع، ويستبدله بما هو خير منه وأكثر نضارة وحسناً، وقد لقي مقابل ذلك الكثير، وأول ما لقي هو الديون والضيق المادي، ثم تعجب من هم حوله من حاله، ثم انقلاب الأحداث عليه وتحولها ضده بعد سرقة معطفه، الأمر الذي يغير من شخصيته ونفسيته وأفعاله.

وتقترب شخصية محمد حسيب جعفر على نحو كبير من شخصية ذاك الأخير، فقد تحول كسابقه إلى شخصية مضادة مختلفة بعد أن كان مسالماً، فقد كان للانفجار الذي نفذته انتحاري بسيارة قرب مكان عمله أثر كبير على حياته، حيث حوله إلى إنسان همجي يطلب ثأره وثأر الأبرياء المسالمين من أمثاله، ليتحول فيما بعد إلى الصورة المربعة التي بدت في شخصية الشسمه، كما بدا (باشمتهكين) في هيئة شبح مرعب للناس.

- **الفكرة:** تتبعت قصة (المعطف) فكرة تحول الضعف إلى قوة، وتغير ميزان القوى، كما تتبعت رواية (فرانكشتاين في بغداد) تحول المسالم إلى محارب، والهدوء إلى فوضى، ووقوع الظلم على الأبرياء ونجاة الظالمين، وغير ذلك، أي أن الروائيتين قد وضعتا الأحداث في قالب رمزي يسيرهما، بحيث يتمكن الروائي من خلاله التعبير عن أهدافه ومراميه مستخدماً عدة أدوات فنية تناسب نصه وموضوعه وأحداثه، أهمها الرمز، والسخرية التي تكون باطنية أو ظاهرة، فإما أن تكون سخرية القدر بانقلاب الفعل على فاعله، أو سخرية الشخصيات نفسها من شخصية بعينها.¹

كما أن الحكائيتين السابقتين تقومان على المبدأ نفسه في بناء الأحداث وتطورها، حيث تتشابهان في البداية، وأسلوب الحككة، والطريق الموصلة لتأزم الأحداث، لتصب كل منهما في النهاية نفسها.

¹ ينظر عليان، حسن: تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية. عمان - الأردن: الآن ناشرون وموزعون. 2015، ص53.

وفي قصة (المعطف)، تتمحور الأحداث حول فكرة واحدة، وهي التحول الطارئ على شخصية البطل صاحب المعطف، من إنسان مسالم إلى إنسان قادر على تهديد أمن المجتمع، وإثارة قلق الدولة وشغلها بأمره الغامض، حيث تحول إلى إنسان مختلف ذي تصرفات غريبة تثير الشك والريبة، ثم صار يدفع الرعب في قلوب الآخرين، جاعلاً قضيته قضية عامة لا خاصة، مفرغاً ما بداخله من نقمة.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فالأحداث تبدأ من الشاب المسالم الحيادي محمد حسيب جعفر الذي تقضي عليه الظروف بالتحول إلى الشسمه، الشخص المجهول المعروف عند الكثيرين، ذي التصرفات والملامح الغريبة الذي قلب الأوضاع والأحداث رأساً على عقب في محاولة منه لتنفيذ خطته الانتقامية، شاغلاً الصحافة والإعلام والسياسيين ومراكز الشرطة.

- **النهاية:** تدور القصتان في قالب متشابه، الأمر الذي خلق تشابهاً بينهما في الأحداث والشخصيات، وصبّ في نهاية متشابهة، فقصة (المعطف)، انتهت نهاية مأساوية لبطلها وللأحداث عامة، حيث تحولت شخصية البطل ليبدو في صورة مجرم، أو شخص ينشر الرعب والقلق بين صفوف الناس والسلطة بوجه عام.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد تشابهت النهاية فيها مع النهاية في القصة السابقة.¹

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (المعطف):

- **العنوان:** تربط قصة المعطف عنوانها بشيء من متعلقات شخصية (باشمتشكين)، الحائزة على دور البطولة، وذلك من باب التلميح لا التصريح، حيث يعد المعطف متعلقاً خاصاً بهذه الشخصية ورمزاً ذا دلالة، إذ يغدو هذا المعطف بطاقة تعريف وهوية ل(باشمتشكين)، ذاك المعطف المرقع الذي لا يملك سواه يحمل في طياته كماً هائلاً من المعاناة والفقر اللذين ألما به، كما يشير إلى الطبقة الاجتماعية المتدنية التي ينحدر منها إذا ما قورن بالمحيطين به في

¹ ينظر ص 42 من هذه الرسالة.

العمل، ويؤكد حاله المتردية، كما يعد السبب الذي أظهر التحول الطارئ عليه وتغير شخصيته بتغير هذا المعطف، كما أنه قاده للهاوية ولصورة سلبية كشفت عن مدى التهلك النفسي الداخلي الضارب في أعماقه، وفي أعماق الموظفين أمثاله حين غدا شبحاً أشبه ما يكون بموظفي الحكومة، وقد غير مهمته من النسخ إلى نزع معاطف المارة.¹

أما رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد أثر سعداوي فيها أن يصرح بالشخصية، لا أن يلمح بشيء من متعلقاتها، كما زاد عنوانه وضوحاً عندما حدد المكان بأنه مدينة (بغداد). ومن هنا يتضح الفرق في العنوانين، فسعداوي يؤثر التصريح والتوضيح في عنوانه، بينما يؤثر الأخير التلميح، واستخدام أسلوب الاختصار والإيجاز مكتفياً بالإشارة.

- **تقسيم الرواية وعناوين الفصول:** وفي قصة المعطف، اتبع الروائي في قصته نمطاً خاصاً في التقسيم، ومن الملاحظ أنه قد قسم نصه إلى خمسة أجزاء غير معنونة، بل تركها تحمل رقم الجزء عوضاً عن إعطائها عنواناً يمثلها ويشير إليها، ويلاحظ أيضاً أن الأجزاء جاءت قليلة في عددها، وفي صفحات كل جزء، نظراً لكون النص الأدبي منتظماً لفن القصة لا لفن الرواية، وما يقتضيه ذلك من بعض الإيجاز غير المتوافر في الرواية، كما أن القصة جاءت مركزة غير متشعبة ولا متفرعة، فلم تتطرق إلى أحداث تخص الشخصيات الأخرى، بل ظلت تتابع مجريات الشخصية الرئيسة بإمعان ودقة وصولاً للنهاية، وإن الأسلوب الذي اتبع في تقسيم أجزاء الرواية هو الاعتماد على الأحداث، حيث يضم كل جزء أحداثاً متصلة بزمان واحد متقارب، ويضم الجزء الذي يليه مستقبلاً تالياً للسابق يضم سلسلة مترابطة أخرى من الأحداث.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد كان عدد الفصول أكبر، وكان كل فصل منها أطول وأكثر حجماً.²

¹ ينظر غوغول، نيكولاي: **المعطف والأنف**، ص 62.

² ينظر ص 38 من هذه الرسالة.

- **خلفية الرواية:** يختلف النسان في خلفيتهما، فقصة " المعطف "، من حيث خلفيتها، تتركز في الإطارين الاجتماعي والاقتصادي، كونهما مترابطين، أو في علاقة جدلية، فتغير أحدهما يعمل على تغير الآخر، فتحسن حال أحدهم اقتصادياً يؤدي إلى تحسن حاله اجتماعياً، كما يغير من طبقته ومستواه الاجتماعي، ويضعه في مكان أعلى مما كان عليه، والعكس صحيح في حال التغير بالانخفاض والتراجع، ولا يمكن للحال الاجتماعي أن يسير قدماً إلا إذا تغير الحال الاقتصادي، وغالباً ما يحدث ذلك.

وقصة المعطف تعرض ما سبق من خلال شخصية الموظف البسيط (باشمتهكين) الذي يوضح حال الإنسان المتردية اقتصادياً الأمر الذي يؤدي إلى تردي الحال الاجتماعي، وما يلحق ذلك من تبعات، منها: شظف العيش، ونمط الحياة الذي يفرضه هذا الحال على الإنسان، من حيث نوعية مأكله، وملبسه، ومسكنه (هيئته ومكانه)، وأصدقائه.

ولا يخلو هذا الأمر من أبعاد، أو تحميل الشخصية أو الحدث رمزاً ما عناه الكاتب وقصد إليه مؤثراً التلميح فيه، وهو انتقاد النظام الاقتصادي السائد في روسيا في تلك الفترة، وما خلفه من مشاكل اقتصادية، واجتماعية، وغيرها. عدا عن تعميق الاختلاف والتناقض بين طبقات المجتمع الواحد، وأفراد الطبقة الواحدة.¹ حيث كان قرناء (باشمتهكين) يتخذونه أضحوكة وقصة يتتدرون عليها كل صباح على الرغم من تساويه وإياهم في الطبقة الاجتماعية والمستوى الاقتصادي.

وتكشف هذه الرواية أموراً ترتسم من خلالها صورة لمدى النفاق الاجتماعي، وانعزالية الناس في مجتمع إقطاعي تغلب عليه الأنانية.²

أما رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد آثرت جمع كل الأحداث لتصب في بوتقة الخلفية السياسية.³

¹ ينظر دراج، فيصل: دلالات العلاقة الروائية. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر. 1992، ص 65.

² ينظر يونس، محمد: غوغول: مؤسس الواقعية الاقتصادية في الأدب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1976، ص 51.

³ ينظر ص 46 من هذه الرسالة.

ثانياً: قصة (الأنف)¹

وهناك قصة أخرى من الأدب الروسي يظهر أثرها في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وهي قصة (الأنف)، وتتشابه مع سابقتها - أي قصة (المعطف) - في الأسلوب واللغة والبيئة المخاطبة والعناصر القصصية، وغيرها.

وتقع أحداث هذه القصة في حي من الأحياء المتوسطة في الدرجة الاجتماعية، وتجمع في شخصياتها بطلين متناقضين في انتمائهما الاجتماعي والوظيفي والنفسي، وهما:

المفتش والحاقل، وثمة ما يجمع بينهما وفق الأحداث، فالأول زبون الثاني، والثاني قد وجد أنف الأول في طعامه، وتجرب تلك الفكرة الغريبة التي تتفرع منها أحداث القصة كثيراً من الدهشة والتشويق والطرافة والمفاجأة والقلق، إلى أن تنتهي بعودة الأنف لصاحبه المفتش دون أن يدري، وكأنّ الأحداث قد بدأت وانتهت على نحو مفاجئ غير مفهوم للشخصيات أولاً، وعلى نحو غير متوقع للمتلقّي. وإنّ ذلك كله قد خلق جواً من الغموض ظلل كلاً من الشخصيات، والأحداث، ولم يكن ذلك أمراً متقللاً للقصة، أو متكلفاً من كاتبها، بل إنّ نمط القصة وأسلوبها، وهدف الكاتب منها اقتضى ذاك الغموض، بحيث يقدم الكاتب الأسئلة دون إجابات ولا مقدمات، ليترك الحلول والاستنتاجات جميعها في يد المتلقّي، ينظر للنص من الزاوية التي تناسبه واضعاً التحليل الذي يوصله للإجابة.²

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (الأنف):

- الشخصيات: يمكن رصد بعض التشابه بين النصين السابقين على مستوى الشخصيات كما يأتي:

- هادي العتاك - (إيفان يعقوبليفيتش ١ الحلاق): يشكل الحلاق الشخصية ذات العلم والدراسة بغيرها من الشخصيات، كما أنه شخصية مشهورة لغيره في المحيط الذي يعيش فيه، نظراً

¹ ينظر نافع، ضياء: هل خرج أحمد سعداوي من معطف غوغول؟. ينظر أيضاً غوغول، نيكولاي: المعطف والأنف.

² ينظر سليمان، نبيل: فتنة السرد والنقد. اللاذقية - سورية. دار الحوار. 1994، ص110.

لطبيعة المهنة التي يمارسها، حيث تطلب منه أن يتعامل مع كثير من سكان منطقته، كما أن ذلك يحتم عليه التعامل معهم مرات عديدة، مما يجعله خبيراً وعلماً بصفات من حوله وملاحظهم وطبائعهم الظاهرة والخفية، كما أنه يعيش معيشة بسيطة في مجتمعه، فليس ذا شأن عظيم، مادياً أو معنوياً.

وبالنظر إلى رواية سعداوي، فإنه بالإمكان المقاربة بين شخصية الحلاق وشخصية العتاك، فالأخير كان يعمل في جمع كل ما هو قديم وترميمه وإصلاحه وإعادة بيته، وهو عريق في منطقته، وليس شخصاً حلاً حديثاً، كما أن مجال عمله يجعله يدقق النظر في كل كبيرة وصغيرة قد يستفيد منها في عمله، وهذا يتطلب منه أيضاً أن يكون خبيراً في الناس وبيوتهم ومقتنياتهم، كما أن عشقه للجلوس في قهوة عزيز المصري، وسرد قصصه ذات النكهة الخاصة المثيرة للضحك، جعلت الناس يتحلّقون حوله ويعرفونه، وينتظرون حكاياته بفارغ الصبر.

- مجيد سرور - باهر السعيد - (كوفاليف \ مفتش الكليات): إن عمل الشخص في مجال ما يعمل على تحديد إطار خاص لحياته، من حيث المستوى المادي والمردود الذي سيعود عليه، كما أن صفات الإنسان وطبائعه وتصرفاته تتغير وفقاً للعمل الذي يمارسه، كما أن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد تتناسب وذاك العمل، فتتغير علواً أو دنواً.

ومن الأمثلة على ذلك في قصة الأنف شخصية المفتش، بطل القصة ومحرك أحداثها وحبكتها بالمجريات التي تدور في أيامه، وإن عمله قد حتم عليه أن يصبح شخصية مهابة الجانب، على قدر من الاحترام، كما أنه مطاع الأوامر، ولعل طبيعة عمله قد جعلت الآخرين يعاملونه بشكل يطغى عليه الخوف والقلق والحيطة والحذر، فهو أحد رجال السياسة، وعين من عيونها، وبوق من أبواقها، وهو ينفذ أعمالها وأوامرها، وينفذها، فلا ريب إن طبقت هذه القوانين على الأقربين منه محيطاً وجيرة.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد بدت تلك الشخصية ذات المكانة السياسية أيضاً متخذة صورة أكثر تأثيراً وعمقاً، ويمكن القول إن كلاً من: مجيد سرور، وباهر السعيد،

قد مثلاً هذه الصورة التي يكون فيها المرء ذا تأثير على غيره بفعل وظيفته، ولكن الأخير يختلف عن الأول في نوع تلك الوظيفة أو التأثير، فمجيد سرور رجل سياسة، والسعيد رجل كلمة وصحافة وإعلام، وكان كل واحد منهما منطلقاً من المسار الذي يمثله، كما أنهما صديقان متحدان في الأفكار وتطبيق العمل، فمجيد سرور مدير ومسؤول دائرة المتابعة والتعقيب، والسعيد مدير مجلة لها مكانتها في الشارع العراقي، وعلى الرغم من الصداقة والقرب بينهما إلا أن رجل الصحافة يشعر بالريبة والقلق والخوف والحذر الدائم حيال رجل السياسة، وعندما يتنحى سرور من منصبه في نهاية الرواية، يختفي السعيد باعثاً برسائله المجهولة الغامضة تاركاً الصحافة من ورائه تنشر ما يروق للحكومة وسياستها.

ومن هنا نلاحظ أن الروائيتين قد جمعتا طبقة واحدة من الشخصيات التي تحمل السمة نفسها، وتنتمي إلى نمط واحد، ويمكن تسميتها بالشخصية مرهوبة الجانب،¹ التي تمثل ثقلاً بمنصبها وثقلاً على مجتمعا ونفسيات المحيطين بها.

- الرمزية: إن كثيراً من الأدباء، على اختلاف النص الأدبي الذي يبدعونه، يفضلون عدم استخدام المباشرة في التعبير، سواء أكان ذلك على مستوى الشخصيات أم الأحداث، أم غيرها، لأن التصريح والمباشرة في السرد قد يفقد الشيء جماليته، أو قد يقل عنصر التأثير في نفس المتلقي، الأمر الذي يقلل من قيمة النص لديه، كما يقلل من عنصر التشويق أثناء القراءة، كما أن استخدام هذا الأسلوب أيضاً يضمن للأديب أي مهاجمة قد يتلقاها من إعلام أو سياسة أو قانون معارض، ومن هنا شاع الأسلوب الذي يلتزم عدم المباشرة في التعبير محملاً الأديب معانيه ومرامييه على محمل آخر منتجاً ما يدعى بالرمزية، وإن ذاك قد أعطى ميزة للنص، وهي أنه قد يقرأ من أكثر من زاوية، وهنا تتعدد القراءات للنص الواحد مما يزيده غناء وثراء.

وفي قصة (الأنف)، فقد كان نصيب الرمزية في القصة كبيراً، على مستوى العنوان، والشخصيات، والأحداث، كما يأتي:

¹ ينظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 268.

- الرمزية على مستوى العنوان: لا بد للعنوان من اتصال بينه وبين النص، فهو المقدم والموجز له، ولكن بعض العناوين تتصل بنصوصها دون أن تتيح للقارئ أن يحظى بتصور أو فكرة مسبقة صحيحة للأحداث، فهي عناوين موهمة مربكة مضللة، على قدر من الرمزية، ومن الأمثلة على ذلك عنوان هذه القصة، وهو: (الأنف)، فقارئ العنوان سيصاب بالحيرة حياله، فهل هو أنف إنسان أم حيوان، وهل ضرب للحقيقة أم الوهم، أم هو للسخرية، كما أن ورود العنوان بصورة جملة اسمية مبتورة زاد من بعد الرمزية والتشويق والإمعان في المجهول، فالأنف مبتدأ خبره محذوف، سيجده القارئ في متن الرواية وتقديره (محذوف)، كما أن المبتدأ جاء معرفة لا نكرة، ليفيد التخصيص والتحديد، فهذا الأنف لكائن محدد واحد، مبعداً القاص بذلك روايته عن التعميم والإطلاق في الأحكام.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فيمكن للقارئ بسهولة أن يتلمس أبعاد الرمزية في العنوان ووجودها الظاهر، ابتداء من كلمة (فرانكشتاين)، وكلمة (بغداد).¹

- الرمزية على مستوى الشخصيات: قد تحظى بعض النصوص الأدبية بشخصيات رمزية، وفقاً لما يقتضيه النص، وقد يجد القارئ أن بعض الشخصيات رمزية دون غيرها في نص أدبي ما، وأن كل الشخصيات رمزية في نص أدبي آخر، والأديب هو الذي يمسك زمام النص ويفلته صوب الرمزية بالقدر الذي يشاء، ويمكن القول إن الشخصيات التي يلمس القارئ فيها البعد الرمزي في قصة (الأنف)، هي:

- المفتش: إن منصب المفتش على مستوى الحكومة، وعلى مستوى الدولة يعد ذا مكانة، ولكن القصة التي أُلصقت بهذه الشخصية ظهرت على نحو من الفكاهة والغرابة والإرباك في آن واحد، فالمفتش قد فقد أنفه دون سابق إنذار، ودون تعرضه لحادث ما، الأمر الذي يجعله حائراً متخبطاً في التفتيش والتحقيق، يلصق اتهاماته وظنونه موزعاً إياها خبط عشواء، كما أن فقدانه لأنفه قد جعله أقل ثقة بنفسه، حيث صار يخشى مواجهة الناس بعد أن كانت مواجهتهم شغله الشاغل، علّه ينال منصباً يرتقي به.²

¹ ينظر ص 37 من هذه الرسالة.

² ينظر يونس، محمد: غوغول: مؤسس الواقعية الاقتصادية في الأدب، ص 48، ص 49.

ولعل إصاق هذه القصة به قد زاد بعد شخصيته رمزية، فالمفتش يرمز إلى البعد السياسي في الرواية، وهو نموذج مصغر عن الحكومة وقوانينها، وإن فقدانه أنفه يعد بمثابة مهاجمة للحكومة، ولأفرادها على حد سواء، فالأنف يعد حاسة الشم، وهي أداة لتحسس الجرائم والحوادث وتتبع أثرها، كما أن استخدام كلمة أنف في الحديث عن أحدهم تدل على تدخله في شؤون غيره، ومراقبته لهم، كما أن الأنف يدل على الأنفة والعزة والكبرياء، وما قام به الروائي من أحداث أودت بقطع الأنف كان دليلاً على سقوط تلك العزة وذاك الكبرياء، وهبوط مكانة السياسة وعناصرها وجعلهم أذلاء صاغرين.

- الحلاق: يمثل الحلاق بمهنته عامة المجتمع، فهو يمثل مهنة قديمة يمارسها بسطاء المجتمع الذين ينتشرون في كثير من الأحياء، كما أن الحلاق يكون مكان اجتماع الكثيرين ومستودع أسرارهم، والخبير بسجاياهم، نظراً لكثرة ترددهم عليه، وللفترة التي يقضيها كل مرة مع زبائنه في أسئلة واستفسارات وحوارات طويلة، الأمر الذي يجعله دالاً على فئة المجتمع مشيراً إليه ممثلاً له، فهو المجرى على الخضوع للسياسة والامتثال لها، وفق أوامر المفتش، وهو المطيع لأوامره، ومع ذلك يقع في شبك اتهامه، كما أن أنف المفتش وجد عند الحلاق لا عند غيره، على نحو مربك مقلق مفاجئ، دون تفسير مناسب لذلك، فقد فوجئ الحلاق بالأنف أثناء تناوله رغيف خبز كانت زوجته قد صنعتها !¹

ويدل ما تقدم على أن السياسة غير قادرة على خداع المواطنين دائماً، وإن من المواطنين من يتقن فهم السياسة ومعرفة أساليبها، ويسجل لها تهمة ومزلقها التي تقع فيها، وآخر ما رمز إليه أن المواطنين قادرون على تغيير السياسة أو قلبها أو تعديلها وإثبات مكانة أنفسهم.

- الرمزية على مستوى الأحداث: دارت الأحداث كلها حول فقدان الأنف وعودته، وكانت متكئة على عنصر المفاجأة والتشويق كعنصر أساسي في النص، وإن ذلك يرمز إلى التغييرات المفاجئة التي قد تضرب جبهات السياسة والنظام دون سابق إنذار، وما يستطيع المواطنون

¹ ينظر غوغول، نيكولاي: المعطف والأنف، ص74.

فعله حيالها، ووجود الرغبة الكامنة عند المواطنين في رفض أو قمع ما يسود عليهم، وإن عودة المياه إلى مجاريها (عودة الأنف إلى صاحبه) ما هي إلا مؤقتة وغير دائمة ولا مضمونة العواقب.

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وقصة (الأنف):

- **العنوان:** في قصة (الأنف)، يظهر العنوان المقدم للقصة في صورة كلمة مفردة لا تركيب، ولا تشير هذه المفردة إلى شخصية أو حدث، أو زمان أو مكان، بل إنها تشير إلى عضو حي، وهو الأنف، وبعد المباشرة في القراءة يتضح أنه عضو بشري يشير لشخصية بطل القصة، أي أن العنوان يعد متعلقاً من متعلقات شخصية البطل، ولا يخفى أن الأنف متصل بكلمات ذات دلالات حسية تتلخص في معاني الإباء والعزة والشموخ والكبرياء، ومن هنا جاء معنى الأنفة، وشاعت قديماً بعض أنواع العقوبات التي تقضي بقطع الأنف، ليغدو الإنسان معروفاً في قومه أو عشيرته، أو محيطه بأنه ذليل، وبذلك يكون قد حظي بقدر من المهانة كبير، ومن هنا أطلق الروائي اسم الأنف على القصة جاعلاً لبطلها يفقد أنفه على حين غرة دون علم أو فهم منه، ولم تكن شخصيته شخصية مرضية أو مريحة محبة كما أراد لها الروائي أن تظهر، فجاء هذا الحكم قصاصاً وعقاباً.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فلم يأت العنوان مختصراً موجزاً في مفردة واحدة كما هو الحال في القصة السابقة، بل طال بعض الشيء متخذاً صورة العبارة: (فرانكشتاين في بغداد)، ولم يتبع أسلوب الإيهام أو التلميح، بل أشار إشارة مباشرة إلى شخصية البطل في القصة رابطاً إياه بمسرح الأحداث الكائن في مدينة بغداد.

- **تقسيم الرواية وعناوين الفصول:** تعد قصة (الأنف) من القصص المركزة غير المتشعبة في أحداثها وتفاصيلها، فهي تدور في محور واحد من الأحداث وتغذي ببعض الشخصيات التي تلعب أدواراً رئيسية أو ثانوية، ومن هنا جاءت القصة قليلة في عدد أجزائها، مختصرة في نصوصها، حيث قسمت القصة إلى ثلاث أقسام فقط، وذلك وفقاً للحدث المتناول في كل جزء، واكتفى كاتبها بإعطائها رقماً لترتيبها والتمييز بينها بدلاً من إعطائها اسماً وعنواناً.

واختلف سعداوي في روايته (فرانكشتاين في بغداد) عن النمط السابق.¹

6.1 تأثير أسطورة (إيزيس وأوزيريس)² في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

تعد الأساطير من أكثر النصوص جذباً للقراء، وأكثرها قدماً وإثارة للاهتمام، لما تحويه من غرائب وتفسيرات للإنسان وما حوله، وقصص تتأى عن واقعنا، ولكنها تشدنا إليها بحماس، على الرغم من طولها، وغزارة محتواها.³

وقد أبدع كثير من الشعوب في نسج الأساطير، وتفننوا في أشكالها، وكتبوا الملاحم، وأطالوا وأجادوا، ولعل تلك الأساطير كانت محاولة من القدماء لتفسير القوى الكونية، والظواهر الطبيعية، وما يدور حولهم من أحداث آخذة فيما بعد مسمى الأساطير، وتأثروا ببعضهم، وتأثر بهم آخرون كتبوا فنوناً أخرى شعرية كانت أم نثرية، لتغدو الأساطير ومثيلاتها من النصوص الطوال، والغرائب الأدبية منارة يهتدى بها، ويكثر استلهاؤها والاحتذاء بها تصريحاً أو تلميحاً ومواراة، وقد يقتص الأديب من الأسطورة شيئاً منها يخدم نصه أو يؤثر في نصه، كأن يأخذ حدثاً، أو شخصية، أو مكاناً ما وينسج على منواله، أو يدخله في نصه معيداً ذهن المتلقي إلى شيق الأساطير. ولم يكن تأثير العرب بها في مرحلة مبكرة من أدبهم، بل كانوا متأخرين في ذلك، نظراً لكون معظم الأساطير عائدة لأصول غير عربية، الأمر الذي أدى بالأوروبيين كتاباً وأدباء لبثها في أعمالهم، ومن ثم بدأ العرب بالتأثر بها.⁴

وينقسم الأدباء على اختلاف أنواعهم وانتماءاتهم، واختلاف النصوص الأدبية المكتوبة إلى فريقين وفقاً للتأثر بالأسطورة واستلهاؤها، فالفريق الأول يظهر تأثره بالأسطورة بشكل جلي، من خلال ذكر بعض أحداثها، أو شخصياتها، أو اسمها بشكل مباشر صريح لفظاً دون تلميح، وهنا يكون القارئ أكثر قدرة على فهم النص واستجلاء المقصود منه، وكشف بواطنه.⁵

¹ ينظر ص 38 من هذه الرسالة.

² ينظر سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، (د.م). 1988.

³ ينظر السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى. ط 11. دمشق: دار علاء الدين. 1996، ص 197.

⁴ ينظر الجزائري، محمد: تخصيص النص. عمان: أمانة عمان الكبرى. 2000، ص 30.

⁵ ينظر دودين، رفقة: رواية النص وتوظيف العجائبي، الرواية في الأردن. ط 1. عمان: اللجنة الوطنية العليا للإعلان.

2002، ص 147.

وعلى النقيض من ذلك، فإنه ثمة كتاب يؤثرون عدم المباشرة، ويفضلون التعمية على التصريح، فلا يلمح القارئ أثراً لاسم أو حدث يشير إلى الأسطورة واستلهاها، بل إن الأحداث والشخصيات بعامة تشبه إلى حد ما الأسطورة في قالبها ونمطها وتحركها في المتن، الأمر الذي يتطلب من القارئ قدراً أكبر من الدراية والمعرفة والعمق في القراءة.¹

وقد تأثر سعداوي في روايته (فرانكشتاين في بغداد) بأسطورة (إيزيس وأوزيريس)، من عدة نواح، خالقاً بينه وبينها مسافة تسمح للالتقاء وللافتراق، بحيث يعقد بين النصين علاقة مشابهة ومفارقة في آن واحد، دون أن يبين ويظهر تأثره بها بشكل صريح علني، متبعاً في ذلك عدم المباشرة في التعبير، والتأثر بالمعنى عوضاً عن التأثر باللفظ، وذلك في جوانب عدة كما يأتي:

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وأسطورة (إيزيس وأوزيريس):

- الشخصيات

إيزيس - هادي العتاك: تقوم أسطورة (إيزيس وأوزيريس)، ورواية (فرانكشتاين في بغداد) على الفكرة نفسها، وهي جمع أعضاء ميتة وإعادة تكوينها في شكل كائن بشري، وتقوم (إيزيس) بهذه المهمة في الأسطورة، حيث تكون زوجة الملك (أوزيريس)، وتتكدب العناء في سبيل جمع أعضائه بعد أن قطعت لتنتهي حياته.² كما يقوم هادي العتاك بالمهمة نفسها.³

والجامع بينهما: هو الدافع الشخصي لهذه المهمة، فيبدو أن الشخصيتين قد اندفعتا لهذه المهمة دون أمر أو إقناع، بل كانت دواخلهما تعج بالإنسانية والشفقة، كما أن المهمتين تتصفان بالصعوبة الفائقة والمخاطرة، ويجمع بينهما أيضاً أن الأعضاء المجموعة كانت أعضاء ميتة، ولم تكن فيها حياة.

¹ ينظر دودين، رفقة: رواية النص وتوظيف العجائبي، الرواية في الأردن، ص150.

² ينظر شابيرو، ماكس، وهندريكس، رودا: معجم الأساطير. ت. حنا عبود. دمشق: دار علاء الدين. 1999، ص134.

³ ينظر ص44، ص51 من هذه الرسالة.

الإله (ست) - الحركات السياسية: يقوم الإله ست بدافع الحقد والطمع وحب التملك بالقضاء على أوزريس وقتله وتقطيع أوصاله، لأخذ مكانه ودوره، متحدياً بذلك أوزريس نفسه، وزوجته ومملكته كلها.¹

كما تقوم الحركات السياسية بالقضاء على محمد حسيب جعفر وإنهاء حياته بلا حول منه ولا قوة، مثبتة بذلك بطشها وعنجهيتها، وقدرتها على القتل، وإراقة دماء الأبرياء.

(أوزريس) - الشسمه: يشكل كل من أوزريس والشسمه معجزتين تحققتا من جراء جمع الأعضاء الميتة، حيث يعود أوزريس إلى الحياة ثانية بعد أن قطعت أعضاؤه وتناثرت في مناطق بعيدة.

كما يعود الشسمه للحياة بعد أن يخطط العتاك جسده الذي جمع أعضائه واضعاً كلاً منها في مكانه، ليتفاجأ بكائن جديد غريب ناتج منها.

- **الخلفية الروائية:** ينطلق النصان الأدبيان من خلفية روائية واحدة، أو متشابهة، وهي الجمع بين الإطارين السياسي والاجتماعي في آن، وسيطرة الأول على الأخير، وطغيانه عليه، فالأسطورة تتحدث عن الحكم والملك والمنصب المتنازع عليه، رابطة ذلك بالعلاقات الاجتماعية والأسرية، جاعلة أسلوب الحرب والخصومة والسياسة يطغى على غيره.

وفي الرواية، يظهر أنها تعزز الموضوع السياسي على حساب غيره من المواضيع الاجتماعية.²

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وأسطورة (إيزيس وأوزريس):

- **العنوان:** أثرت الأسطورة تقديم العنوان بهذه الصورة لكي تبين علاقة الحب الأبديّة التي استمرت من بداية القص إلى نهايته في تلاحم وتشارك وتعاون، بحيث لم تنتج محاولة أي طرف آخر في تفريق وإبعاد هاتين الشخصيتين.

¹ ينظر شابيرو، ماكس، وهندريكس، رودا: **معجم الأساطير**، ص 192.

² ينظر ص 46 من هذه الرسالة.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد جمع العنوان بين الشخصية والمكان.¹

- الشخصيات

(إيزيس) - العتاك: على الرغم من التشابه الكبير بين الشخصيتين، ويتلخص في المهمة التي قاما بها، وهي جمع الأعضاء الميتة وعودة الحياة لها ثانية بعد اكتمالها، إلا أن هناك فوارق تفصل بينهما، من حيث الهوية الثقافية والاجتماعية، ومن حيث الهدف والظروف، ومن حيث تطبيق المهمة نفسها.

فايزيس في أسطورة (إيزيس وأوزريس)، لم تكن امرأة عادية، أو من عامة المجتمع، بل كانت على مكانة اجتماعية وثقافية مرموقة، فهي الملكة، ولا يخفى ما لذلك من قيمة واعتبار، وتصلها بالضحية التي نتجت عن تجميع الأعضاء الميتة روابط وشيجة، وهي الزواج والحب والإخلاص والوفاء والتضحية وغيرها، فهي فعلت ما فعلته متوجهة قاصدة معززة بالمشاعر والعواطف نحو زوجها، مدفوعة بواجب الدفاع والحماية عن شريكها في الحياة والملك. كما أنها جمعت أعضاء تعود لجسد واحد، وقد قام شخص واحد بتقطيعها وتشتيتها.

أما العتاك في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فينتهي إلى مجتمع بسيط، ليس ذا قيمة اجتماعية ولا ثقافية.²

ويتضح مما سبق أن ثمة فروقاً - لا تمس الجوهر - تفصل بين الشخصيتين - أولهما الانتماء الاجتماعي والثقافي، حيث اختلفتا، فكانت إيزيس الأعلى مكانة اجتماعية وثقافية، كما أنهما اختلفتا في علاقتهما أو الصلة الرابطة بينهما وبين الضحية، فايزيس كانت صلتها بالضحية واضحة بيّنة، وهي الزواج، أما العتاك، فلا تصله بالضحية أي صلة أو علاقة مباشرة غير الانتماء الإنساني، واختلفت ظروفهما أيضاً ما بين السهولة والصعوبة، فقد كانت مهمة إيزيس في أماكن مشتتة بعيدة، وكانت مهمة العتاك أكثر صعوبة منها كونها في أماكن خطيرة حصلت فيها انفجارات.

¹ ينظر ص 37 من هذه الرسالة.

² ينظر ص 44، ص 51 من هذه الرسالة.

(أوزريس) - الشسمه: ربما كان الشبه بين شخصيتي أوزريس والشسمه طاعياً ومسيطرأً على الفروق بينهما، نظراً لزيادته عليها، ويمكن القول: إنَّ أوزريس يخالف الشسمه في طبقة الاجتماعية والثقافية، كما يخالفه في هيئته وعمله ومكانه، ويخالفه في خصومه وفي مساعديه، فأوزريس ملك متوج له خصوم كثيرون، وأقاربه هم الأكثر عداوة له، نظراً للتنافس على عرش الملك، وإن هذا المنصب قد فرض عليه مستوى ثقافياً واجتماعياً متميزاً، وجعله مشهوراً معروفاً في بلاده وما جاورها، وبالتالي كان التخلص منه صعباً.

أما الشسمه، فيعود إلى جسد محمد حسيب جعفر، وغيره، وبالإمكان أن نعد الأخير هو المكون الأول للشسمه، نظراً لاندفاعه للأخذ بثأره بادئ ذي بدء، وهو شخص بسيط من عامة المجتمع، ليس ذا مكانة أو شأن، وبالإمكان تصنيفه في السلم أو الدرجة السفلية من المجتمع، كما أنه إنسان مسالم حيادي في تعامله وحياته ووظيفته، أي أنه لا خصوم له ولا أعداء، وقد كان اغتياله غير مقصود، فقد انقضت حياته وكأنه هفوة لم يحسب حسابها، ولكن الشسمه يقرر مقاضاة كل من أنهى حياته، ويقرر الانتقام والأخذ بالثأر.

ومن هنا يمكن القول: إنَّ الشخصيتين قد اختلفتا في المرجعية والانتماء، كما اختلفتا في وجود نية للتخلص منهما، وفي طريقة التخلص، والشخص الذي دافع عنهما بعد هلاكهما.

- **النهاية:** تختلف رواية سعداوي عن الأسطورة المشار إليها في النهاية، حيث جعلت الأسطورة الأحداث تختتم بشكل سعيد، بحيث أن لحظات التأزم عادت إلى الفتور، وحلت جميع العقد بعودة المياه إلى مجاريها، وتمكن إيزيس من إعادة الحياة لزوجها، وتمكنهما من إنجاب حورس، ودفع شرور الأعداء وجميع المكائد عنهم.

أما في رواية سعداوي، فقد انتهت جميع الأحداث نهاية محزنة، مؤكدة عبثية الحرب والسياسة والتنازع فيها.¹

¹ ينظر ص 42 من هذه الرسالة.

7.1 تأثير أسطورة (بجماليون) في رواية (فرانكشتاين في بغداد)¹

لم يقتصر سعداوي في تأثره بالأساطير على (أسطورة إيزيس وأوزيريس)، بل تعداها، ليأخذ قبساً من أسطورة بجماليون، وهي من الأساطير اليونانية القديمة المشوقة، وتعد من عيون قصص الحب، حيث تجسد العشق وآلهته، وتجعل من الحب معجزة لها قدرة على التحقق، الأمر الذي زاد من شهرة هذه الأسطورة ودفع الكثيرين للسير على منوالها سواء أكانوا محدثين أو قدماء على اختلاف نصوصهم وفنونهم.

وتركز هذه الأسطورة أحداثها على شخصية بجماليون الذي لم يكن يهوى النساء، وكان بعيداً كل البعد عنهن حتى توقعه يداه في شباك المرأة والحب والتعلق، فقد كان نحاساً وفناناً بارعاً مجيداً، وقد أبدع في أحد الأيام تمثالاً يجسد امرأة فيها من الجمال والحسن والبهاء ما ليس في غيرها، وكان كل يوم يتأملها ممتعاً ناظريه بها، مما جعلها تقع في قلبه إلى درجة الهيام والشغف، الأمر الذي اضطره للجوء إلى إلهة الحب (فينوس) داعياً مستغيثاً طالباً عفوها وتحقيق مطالبه وإعانتته، فما كان منها إلا أن جعلت تمثاله حقيقة، فبدأ امرأة كسائر النساء.²

وقد اهتم سعداوي كغيره بهذه الأسطورة، عاقداً وشائج الصلة بينها وبين روايته وأحداثها، مولداً عن ذلك مجموعة من عناصر الشبه، ومجموعة أخرى من عناصر الاختلاف، كما يأتي:

أوجه الشبه بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وأسطورة (بجماليون):

- **العنوان:** في الأسطورة اليونانية نجد أنها قد حملت عنوان (بجماليون)، وهو اسم يمثل شخصية بارزة من الشخصيات، وهي شخصية البطل الرئيس النحات الذي كان له النصيب الأكبر في الأحداث وتأزمها وانفراجها.

¹ ينظر ثامر، فاضل: التناص والنص الغائب.

² ينظر سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، ص53، ص54.

أما في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، فقد اختار سعداوي أيضاً عنصرين مهمين من عناصر الرواية وصدرهما ليدخلا القارئ إلى جوها وفهم فحواها، وهما الشخصية التي أدت دور البطولة، إضافة إلى مكان الأحداث.

- الشخصيات

- هادي العتاك - (بجماليون): تشابه النسان الأدبيان في وجود بطلين تبدأ الرواية بهما وتنتهي بهما، وتكون لهما اليد الكبرى في دفع عجلة الأحداث نحو الأمام، وهما: العتاك، وبجماليون.

أما في الأسطورة، فقد احتل بجماليون دور البطل الأول والرئيس فيها، وهو صاحب الفكرة المولدة في أحداثها، فهو النحات الماهر الذي صنع بيديه جسد المرأة الحسناء مشتتياً إياه فيما بعد، ليتفاجأ بتحولها في النهاية إلى جسد حقيقي لامرأة.

وفي رواية سعداوي كذلك كان العتاك بطلها وقائدها ومحرك أحداثها، فهو صاحب فكرة جمع أشلاء الضحايا - كما لاحظنا في المباحث السابقة -¹

الشسمه - (جالاتيا ١ المرأة المنحوتة): لقد أبدعت محاولات بطلتي النصين السابقين شخصيتين غير مألوفتين ولا مقصودتين، وهما الشسمه في الرواية، والمرأة الحسناء في الأسطورة.

فبالأسطورة تحدثنا أن بجماليون قد تغير وتغيرت طبائعه وأهواؤه بعد أن أنجز تمثاله الأخير، فهو الراض دوماً للعلاقة معها والنظر إليها والتعلق بها، ولكنه غداً محباً عاشقاً مولهاً لجسد لا حياة فيه صنعه بيديه، الأمر الذي يجعله يرجو إلهة الحب لتحقيق أمنيته في إدخال امرأة لحياته بحسن ذاك التمثال، ولكن عطاء الإلهة يكون أجزل مما توقع بجماليون، ويكون ذلك بتصيير التمثال ذاته إلى امرأة حقيقية، ومن هنا نجد أن هذه المرأة تتأى عن الواقع، وتلتحم بجو الأساطير والقوى الخارقة والآلهة، فهي قد انتقلت من مرحلة من اللاحياة والعدم والجماد إلى مرحلة الحياة والحيوية وإذكاء المشاعر مغيرة في حياة من صنعها.

¹ ينظر ص 44، ص 51 من هذه الرسالة.

أما في رواية سعداوي، فكما لاحظنا يظهر أن شخصية الشسمه تقف مقابل شخصية المرأة التي أبدعها بجمالليون.

- **الفكرة:** يتفق النصان في الفكرة نفسها، وهي تكوين ما يشبه الكائن البشري من جمادات غير حية، فالأسطورة يقوم فيها بجمالليون بتجميع ما يخدمه لتكوين تمثاله الذي يظهر في صورة امرأة لا حياة فيها، والرواية يؤدي فيها العتاك دور جمع الأعضاء غير الحية، ليكون الشسمه الخاص به، ويكون دون حياة، ويفاجأ كل من بجمالليون والعتاك بتحول ما صنعه إلى كائن حياة فيه حياة.

أوجه الاختلاف بين رواية (فرانكشتاين في بغداد)، وأسطورة (جمالليون):

- الشخصيات

بجمالليون - هادي العتاك: لقد تشابه كل من بجمالليون والعتاك في لب العمل الذي قاما به، واتفقا في الفكرة نفسها المؤداة في النص، ولكنهما اختلفا في الأسلوب والماهية لذلك العمل ولتلك الفكرة، فجمالليون فنان بارع، يعكس في فنه، وهو النحت مشاعره وعواطفه وإبداعه، ويعطي للجمال قيمة عليا ويعرف مواضعه، وقد كان موقفه مما خلق الحب والتعلق. أما العتاك، فقد بدا إنساناً غير سوي.¹

(جالاتيا \ المرأة المنحوتة) - والشسمه: لقد كانت المرأة المنحوتة في الأسطورة، والشسمه في الرواية ناتجين مفاجئين غير متوقعين، وغير مقصودين، ولكنهما مختلفان في ماهيتهما، وموقفهما من صاحبهما، فالمرأة المنحوتة أصبحت بعد أن دبّت الحياة فيها كائناً في غاية الحسن والبهاء، مكللة بالحب والعشق لجمالليون، حيث تبادلوا المشاعر نفسها.

أما الشسمه، فقد ظهر بعد أن دبّت الحياة فيه كائناً ضخماً فظيماً مخيفاً شديد القبح، ذا سلوك عدواني يبتعد عن صفات الإنسان السوي، كما أنه لم يبد لصانعه احتراماً ولا تقديراً، بل قابله بالتهديد والوعيد.

¹ ينظر ص 44، ص 51 من هذه الرسالة.

- **خلفية النص:** ينتمي كل نص من النصوص السابقة إلى خلفية تختلف عن خلفية نظيره، فالنص الأول مبني على أساس أسطوري، ومن هنا فإن خلفيته ومرجعيته، وعناصره ممثلة بالشخص، والأحداث، وغيرها، متأثرة بتلك الأسطورية، الأمر الذي يجعلها أكثر بعداً عن الواقع.

أما النص الأخير، فيعد أقرب منه على الواقعية، على الرغم من كونه قد ضم أحداثاً وشخصيات متخيلة، ولكنها لا تخلو من قيمة رمزية تشدها إلى الواقع وتقربها منه، فالخيالية سواء أكانت على مستوى الشخصيات أم الأحداث لا تقصد لذاتها، بل تقصد شيئاً واقعياً معيشاً.

- **النهاية:** لقد أدى اختلاف الأحداث، وماهية الشخص في النصين إلى اختلاف النهاية في كل منهما، فالأسطورة قد ختمت بنهاية سعيدة تكلل نجاح بجماليون وتحقق أمانيه بتحول تمثاله إلى حقيقة، وزواجه من المرأة التي أحبها، كما أنجب منها ولده (بافوس).¹

أما الرواية، فقد كانت نهايتها موعلة في التراجيديا كما لاحظنا في المباحث السابقة.²

¹ ينظر سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، ص54.

² ينظر ص42 من هذه الرسالة.

الفصل الثاني

قضايا مجتمع السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

1.2 الموضوع السياسي

2.2 الذات والآخر المحتل

3.2 المواطن العراقي (الإنسان)

4.2 الصحافة

5.2 الدين

6.2 المرأة

7.2 الغيبيات واللامرئيات

8.2 الغرائبية والعجائبية

الفصل الثاني

قضايا مجتمع السرد في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

1.2 الموضوع السياسي

ثمة فرق بين السلطة والسياسة، وقد يخلط بعضهم بين المصطلحين، ولكن الفرق يتضح في كون السلطة لا تقتصر على الهيئة الحاكمة أو الرؤساء المحليين أو الخارجيين كالسياسة، بل على النقيض من ذلك، تتسع لتشمل عدة أنواع، فهناك سلطة الجنس الذي يفرضه على الإنسان، فيضع عليه قيوداً وفقاً لجنسه، وهناك سلطة العائلة على أبنائها، وهناك سلطة المجتمع بعاداته وتقاليده، وسلطة القانون على المواطنين، وسلطة الحكام على المرؤوسين، ولكن بالإمكان القول: إنّ كل من السلطة والسياسة يجمعهما الأوامر والنواهي الموجهة من شخص أو هيئة أو قانون، وكيفية مقابلتها بالطاعة أو المعصية.

وتعرض الأدب العربي للموضوع السياسي، وذلك نظراً للواقع الذي يعايشه، فوظف قضايا مجتمعه في شعره ونثره، متحدثاً عن الأرض والمحتل والمقاومة والأطماع على البلاد. و اختلف توظيف الموضوع السياسي في الشعر عنه في النثر، كما اختلف أيضاً من أديب لآخر، فاللون الأدبي المعين يفرض على صاحبه أسلوباً معيناً في الكتابة وتوظيف المعلومات والمفردات والتراكيب وصورها، كما أن لكل أديب طريقته في التعبير، وفي الجرأة التي تلزم صاحبها الصمت أو التعمية أحياناً.

ولا غرو أن طبيعة السلطات المتغيرة من حين لآخر تفرض حياة سياسية مختلفة على المواطن، الأمر الذي يقتضي تغيير النمط الذي يعيش فيه الإنسان، والطريقة التي يعبر بها الأديب، أو الفنان بوجه عام، مما يدفع بعضهم إلى الاستمرار في الاتجاه نفسه بالعزيمة نفسها، ويدفع بعضهم الآخر إلى إعادة قولبة ما يعيشونه بحيث يتناسب والظروف الجديدة بسلطاتها وعاداتها وقوانينها.¹

¹ ينظر سعيد، إدوارد: السلطة والسياسة والثقافة. ت. نائلة قلقيلي حجازي. ط1. بيروت: دار الآداب. 2008، ص133.

و تناول سعداوي في روايته الكثير من المواضيع السياسية، وطرحها من عدة جهات، ليكون صورة كاملة، فيها إشارات إلى ماضي العراق، وعلاقته مع بعض الدول، منها عربي، ومنها غير عربي، ثم باشر بوصف الواقع العربي، محاولاً استكشاف المعاناة التي يعيشها، والمؤامرات التي تحاك ضده، وموقف السياسات العراقية من ذلك كله، ومصير المواطن العراقي في ظل هذه الأجواء المحمومة:

الفئات السياسية في العراق

تتحدث هذه الرواية عن فترة سياسية ساخنة في الواقع العراقي، عمتها الفوضى والتفجيرات وعناصر كثيرة مجهولة، ولم تكن السياسة أو الحكومة تصدران عن رأي واحد، أو تتحركان بقرار واحد، وذلك بسبب اجتماع أكثر من حزب أو أكثر من جهة مسؤولة في شكل تعارك على الحكم، ومحاولة كل منهم نزع بساط السلطة من الآخر، ويظهر ذلك في النص الآتي:

"ثم ظهر ناطق باسم الحكومة يتحدث ويبتسم ويرد على أسئلة الصحفيين، مؤكداً أنهم أفسلوا مخططات الإرهابيين لهذا اليوم، فحسب المعلومات الاستخبارية كان هناك مئة هجوم بسيارات مفخخة خططت للقيام بها عناصر القاعدة وفلول النظام السابق، إلا أن قيادة قوات التحالف والأجهزة الأمنية العراقية أحبطتها جميعاً، ولم تكن هناك سوى خمسة عشر تفجيراً فقط!"¹.

ويظهر من الاقتباس السابق أن العراق بشكل عام، وبغداد بشكل خاص كانت متنازعة بين مجموعة تعارف الوسط العام على أنها تضم عدداً لا بأس به من الإرهابيين، إضافة إلى منظمة القاعدة التي نشرت توسع حركاتها وأعمالها على العراق وغيرها، عدا بقايا من الحكومة العراقية السابقة بقادتها الذين لا زالوا يحتفظون لأنفسهم بموطئ قدم في العراق وسياستها، إضافة إلى الجهاز الأمني العراقي.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص38.

وإن كل جهة من هذه الجهات كانت تحاول فرض نفسها وسيطرتها وسلطتها وتجميع أكبر عدد من المؤيدين لها، ومحاولة إفساد سمعة غيرها، لكي تتمكن من التفرد والاستئثار بالعراق.

نظرة السياسة للمجرمين

يوضح النص الآتي الطريقة التي تتطلق من خلالها السياسة في فهم الجرائم أو الوقائع التي ترتكب في الشارع العراقي، ففي الوقت الذي تطلق فيه الحكومة سياستها الخاصة في تحديد المجرم، ووصف جريمته، وإيقاع العقوبة عليها، يكون ما وصف ب(المجرم) في نظر نفسه ونظر الآخرين غير مرتكب لما قد نسب له، لأنه يجد جرائمه أفعالاً مضبوطة من منطلق الفعل ورد الفعل أو الانتقام أو غير ذلك، راداً عن نفسه ما وصم به من صفة:

"في الحادي والعشرين من شباط عام 2006 أعلنت القيادات الأمنية العليا في بغداد عن إلقاء القبض أخيراً على المجرم الخطير، الذي تسميه بعض التقارير ب "المجرم أكس"، ويسميه الأهالي "الشسمه" وله أسماء أخرى عديدة.

هذا المجرم كان مسؤولاً عن عمليات قتل مروعة جرت على مدى العام الماضي داخل بغداد، أثارت الرعب والهلع في نفوس الناس، الأمر الذي هدد العملية السياسية كلها بالانهيار. عرضوا صورة كبيرة له من خلال عارضة الشرائح على شاشة كبيرة. ونطقوا اسمه ؛ إنه المجرم هادي حساني عيدروس، من سكنة حي البتاويين في بغداد، والملقب ب "هادي العتاك".¹

إن الشسمه، أو أيّاً كان اسمه أو لقبه، لا يعدو كونه مجرماً خطراً على أمن الدولة ومواطنيها في نظر القانون، وفي نظر ثلّة من العراقيين، لأن أفعاله ظهرت لهم في صورة جرائم فظيعة لا تبرر ولا تغتفر، لكن الأمر نفسه بدا مختلفاً من منظار آخر، فالشسمه ومن اتبعه يستطيعون بسهولة أن يبرروا أفعاله، بل يتحولون من فعل التبرير إلى فعل الاستفاضة فيها،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص346، ص347.

محاولين افتعال أحداث تدفع ما قام به الشسمه للنمو والتزايد أكثر، لأنهم رأوا في أنفسهم الظلم واقعاً وطاغياً، ووجدوا في الشسمه قائداً ومحرراً لهم، كما وجد الشسمه في نفسه مخلصاً ومنتقماً وأخذاً بثأر نفسه وبثأر غيره.

الطرق السياسية في التحقيق

تتعدد الطرق التي تتبعها السياسات والحكومات في التحقيق مع الأفراد والجماعات المتورطين في قضية ما، أو الشهود على قضية ما، ولكنها تتشابه بوجه عام في قسوتها، وتسلطها في الأسلوب والمعاملة:

"- يالله حبيبي.. انتة تجي ويانه للتحقيق.

- تحقيق؟

- أي.. عبالك الشغلة سهلة.

ركب محمود معهم وهو يشعر بحزن شديد. ولكن على الأقل لم يوجهوا له إهانة. لم يضربوه حتى الآن. ولكنه يعرف، من خلال كلام السعيد، ومزاحه مع صديقه العميد سرور، أن التحقيق في الدوائر الأمنية العراقية يؤلم البدن كما يصف السعيد. شعر بانهيار نفسي كبير، لقد انهار كل شيء، وكأنه انزلق بسرعة إلى هوة سحيقة. فقد الشعور بنفسه وبصلاته مع عالمه المعتاد، وقرر، كي يخلص نفسه، أن يتحدث عن كل شيء، حتى لو سألوه عن زينة التي نام معها في الليلة الماضية فسيخبرهم بالأوضاع الجنسية التي استخدمهاها معاً. لن يخفي عنهم شيئاً. فهو بريء".¹

يوضح النص السابق الطريقة التي تمارسها السياسات العراقية في التحقيق مع الشهود الذين يشك في حالهم بين البراءة أو الاشتراك في طرف التهمة، أو الإحاطة بجزء من معلوماتها، من خلال استعراض الموقف الذي تعرض له الصحفي محمود السوادي الذي كان

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، 314.

نزياً في أحد الفنادق، بصحبة زينة، وقد استدعي من الفندق بطريقة مثيرة للاستفزاز والخوف، ودالة على الإهانة المعنوية الحادة والتجريح وانحطاط القيمة. إن نمط التحقيق المستعمل يلغي الفروق ويعدم الحواجز، كما أنه يلغي قيمة الإنسان ولا يجعل له أي اعتبار، الأمر الذي يجعله ينسى إنسانيته، أو يتناساها في محاولة منه للنجاة بأقل الخسائر الروحية والجسدية، ومن هنا كان ذاك الحوار الداخلي دائراً في عالم السوادي الداخلي، فالفقوة أشعرته أنه على استعداد بالبورح بكل ما عنده، بل إنه سيتقياً كل ما لديه، حتى فضائحه الجنسية المحرمة !

الأنظمة والوسائل والدوائر التي تستعين بها السياسة العراقية في اتخاذ القرارات، والإجراءات، والتحقيق

لا بد لأي مؤسسة، أو هيئة، أو كيان سياسي من وجود معاونين، ومساعدين له، بعضهم يعمل بشكل علني مكشوف، وبعضهم الآخر يعمل بشكل خفي، ويتكامل الطرفان لتغطية كل المهام الموكلة إليهم، وتتنوع السياسات والحكومات في طريقة اختيار موظفيها العاملين لديها، وفي المهام التي تكلفها لهم، ولكن لا بد من وجود مجموعة من النقاط المشتركة الجامعة بينهم، ووجود شيء من الاختلاف والتفرد عند آخرين:

"- لدينا محللون باراسايكولوجيا. منجمون. متخصصون بتحضير الأرواح ومخاطبة الجن. متنبئون.

- إنه عمل. أنت لا تعرف حجم القصص الغريبة التي نواجهها...".¹

يتولى مجيد سرور عبناً كبيراً، ومهام صعبة على الصعيد السياسي والأمني في العراق، ويستغله سعداوي، عضواً ومسؤولاً، في تعريف القارئ بالممارسات السياسية التي تدور حيال الشارع العراقي، وطرق السيطرة عليها، فالتعقيدات الناجمة عن كثرة الطوائف والفصائل والأحزاب جعلت السياسة تكثُر من إجراءاتها التي اتخذت طابع الكثرة والغرابة والتعقيد، فالسياسات بدأت تخط ما هو واقعي بما هو غير واقعي، وما هو مؤكد ومحتوم بما هو متوقع

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 87.

ومشكوك فيه، جاعلين من التنجيم والسحر أداة سياسية أولى لهم، إضافة إلى غيرها من الأدوات المشابهة التي وجدوا أنفسهم في حاجة لها في ظل التعقيدات القائمة، والصعوبات البالغة في حل المشاكل المتزايدة في الشارع العراقي.

الحروب الداخلية ونتائجها السياسية على الأحزاب والفصائل

تجر الحرب وراءها الكثير من الويلات، وإذا كانت الحرب بين أطراف داخلية في الدولة، ستكون نتائجها وخيمة أكثر، لأن الحرب إذا كانت من طرف خارجي، ستزول آثارها شيئاً فشيئاً بزواله، لكن الأمر سيكون أشد وطأة إن كانت الحرب بين الأطراف الداخلية، لأن خمودها سيحتاج مدة أطول، ولن يكون خموداً تاماً، لأنها ما تلبث أن تشتعل وتضرم من جديد أمام أي تحدٍّ أو اعتداء على أي طرف من الطرفين أو الأطراف المتنازعة فيما بينها، كما أن هذه الحروب الداخلية تؤدي إلى تصدع الأمة والشعب وأقطاب الوطن، وتناحر أفرادها بين مؤيد ومعارض، الأمر الذي يؤدي إلى تشتيت القوة وانعدام الاتحاد والتعاون وكثرة الفصائل المتنافسة والمتناحرة:

"كانا يتحدثان عن الحرب الأهلية وكأنها فلم ينتظران مشاهدته في السينما. كانا يضحكان. من المؤكد أن الأمور لن تكون سيئة جداً. بقائي بجوار السعيد يضمن لي على الأقل أن الأمور لن تكون سيئة، بالنسبة لي أنا.

السعيد إسلامي وصديقه بعثي. لكن السعيد إسلامي "تارك". لقد تغيرت أفكاره كثيراً في المهجر. وصديقه العميد بعثي "تارك" أيضاً. كانت عواطفه قوية تجاهه، فهو صديق قديم، ويبدو أن مقربين إلى بعض. لكن، لماذا كان السعيد يسخر منه في طريق العودة؟ يسخر من عطر التفاح الذي كان يصدر بنفثات صغيرة بين دقيقة وأخرى من جهاز معلق على الحائط، ويقول إن البعثيين يحبون عطر التفاح.. إنه العطر المميز للقتال الكيميائية التي قصفت حلبجة هههههه¹.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 90.

وشغلت العراق بالحرب الأهلية شأنها شأن كثير من الدول العربية، وقد جرت هذه الحرب كثيراً من النتائج السلبية على الشارع العراقي، أهمها: فقدان وحدة الصفوف، وتناحر الشعب العراقي وتعدد أهدافه وتدني شأنها، إضافة إلى زيادة أطماعه في غيره.

وكان الانقسام الفصائلي في العراق من أبرز ما نجم عن الحرب الأهلية، وكان حزب البعث من أشهر تلك الفصائل التي تواجدت داخل العراق وخارجه، محافظاً على توجهات ومبادئ ينطلق منها، ويضع أهدافه في ضوءها.

السياسة والدين

إن الأصل في السياسية والأنظمة الدينية أن تكون منطلقةً من أصل الدين ولبه، ومطبقة لأنظمتها وتعاليمه التي ينص عليها، ولكن هذا الأمر بدأ ينحدر أو يتلاشى أو يحرف في طريقة أدائه، نظراً لتعارض الأهداف السياسية مع مبادئ الدين، أو محاولة السياسيين الالتفاف حول الشرائع الدينية أو التحوير في تفسيرها لتغدو مناسبة مؤيدة للأهداف التي يسعون لها:

"للأسف لم يبلغ ناهم سناً يختبر فيه مدى متانة فروة رأسه كما يؤكد له هادي دائماً. قبل بضعة أشهر من جلسة هادي العتاك في مقهى عزيز المصري أمام محمود السوادي وبعض الرجال العجائز وهو يكمل سرد قصته الخيالية، انفجرت سيارة ملغمة أمام أحد مقار الأحزاب الدينية في حي الكرادة وقتلت بضعة مواطنين من المارة وقتلت ناهم مع حصانه، وخطت لهما معاً".¹

إن السياسة باتت تحارب الدين، حيث يقف الاثنان متواجهين متقابلين في حالة تأهب لعراك أو حرب طاحنة، بدلاً من أن يقفا متجاورين متعاونين، كما أن الدين فقد معناه وسموه وهدفه، وبات آلة مسيرة يستخدمها الكثيرون لتبرير أفعالهم، وإجبار غيرهم على الموافقة عليها باسم الدين وسطوته وسلطانه، الأمر الذي يجعل الشارع العام ينسب الإرهاب للدين لا للسياسة،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص32.

حتى أصبح الدين هدفاً رمت السياسات إلى هدمه وتدميره، الأمر الذي أدى إلى نشوب ما تصح تسميته بالحرب السياسية الدينية، أو الحرب المسييسة ضد الدين.

ويظهر من النص السابق الذي يوضح الطريقة البشعة والمفاجئة لمقتل ناهم عبدكي، ويتبين منه أن الحروب السياسية الدينية قد بدأت تطحن بين أضراسها كثيراً من الأبرياء الذين تواجدوا في وجه الموت في المكان والزمان الخاطئين، دون أي قصد أو تخطيط أو نية للموت.

ومن اللافت في النص، تلك الصورة التي بدا عليها ناهم عبدكي عند موته، إنها صورة مدمجة تجمع بين ناهم والحصان الخاص به، مدمجة إلى حد الخلط والتجميع بين جسدين غريبين، تركيبتين متضادتين جمعهما الموت، وبعث سعداوي من هذا الموت وهذه الصورة دلائل كثيرة أبرقها للقارئ، فهو يريد أن يعيد إلى الذهن صورة الإنسان العربي الأصيل، الذي اتخذ خيله لقب الأصيل نسبة إلى صاحبه، قالباً كثيراً من المعاني والقصص التي تحتفظ بها كتب التراث القديم التي غالباً ما أشارت إلى موت صاحب الحصان، وبقاء الأخير حياً وفيماً لصاحبه وأهله، فقد قام سعداوي بإنهاء حياة كليهما، مبيناً إعدام الأصالة العربية، ومحاولة إسقاطها، لتغدو صورة مهشمة يصعب البحث عنها أو إيجادها.

ولا بد أن سعداوي يرمي من وراء إنهاء حياة ناهم بهذه الصورة البشعة أن يبين لنا مدى الاضطراب النفسي الذي بات يعاني منه العتاك، بعد أن فقد صديقاً وشريكاً وجاراً، كما أن الموت بهذه الصورة خلق عنده هاجساً صوب فكرة القتل، وكان كفيلاً لخلط الأفكار عند القارئ حول إمكانية الجمع بين الشسمه وناهم، فكلاهما من ضحايا الانفجارات، وكلاهما قد تفرقت أعضاؤهما، واندمجا مع غيرهما، وفي ذلك إشارة إلى رأي عزيز المصري الذي يرى في حكايات العتاك كلها محاولة لتفريغ معاناته النفسية حيال فقدان صديقه ناهم.

يربط سعداوي بين الصور السياسية، والعلاقات التي ربطت بين السياسة وغيرها في الرواية، محاولاً أن يجعل من روايته أداة تمكنه من التعبير عن هذا الواقع السياسي، لذلك تظهر خلف نصوص كثيرة تلك الرغبة العارمة في السخرية من كل تلك التظاهرات التي اعتنتها

السياسة، وكل الوجوه التي غطتها. إن الرواية تنبثق من الإرادة والعزيمة لضد تلك الهالة السياسية الجوفاء، وربما كان عدم معرفتها للكيفية المناسبة للتعامل مع الضحايا، أو عدم التمييز بين الضحايا والمجرمين عائقاً يقف في طريقها.¹

2.2 الذات والآخر المحتل

لكل حدث أو نص طرفان يتجاذبان، قد يختلفان وقد يتشابهان في الجنسية، وفي الانتماء الثقافي وغيره، ولكل مجتمع نصيب من هذه القسمة، وبتسليط الضوء على المجتمع العربي عامة يظهر ذاك التشرذم أو التجزئة، فمن جهة هناك المواطن، ومن جهة أخرى هناك الطرف المعتدي المحتل المتربص به.

ويمكن تقسيم الذات والآخر في الرواية إلى عدة أقسام كما يأتي:

المواطن العراقي المسالم – والعراقي المحتل

في بعض الأحيان لا يكون العدو خارجياً، بل يكون العدو من الجنس نفسه، حاملاً ذات الهوية والانتماء والعنوان، ولكن الأطماع التي تنمو وتزداد مع مرور الزمن وتعدّد الحياة، تُغيّر العقول، وتقلب تطلعات المرء، وتلغي الأمور التي يؤمن بها طابعة في ذهنه أنماطاً جديدة من الإيمان، ومنطلقات أخرى للحياة والعيش، فيصبح أصحاب الوطن الواحد متواجهين على طرفي نقيض، لأنهم غدوا أعداء على أنفسهم، ولا بد أن هذا الأمر يبدو أكثر خطورة وقبحاً من أن يكون العدو أجنياً خارجياً.

ويبدو أن العراق باتت تتحدر في خلافت داخلية، كما أن الأطراف الخارجية باتت تفسد عقلية المواطنين أنفسهم، وتذعن في تحريضهم على بعضهم بعضاً، وعلى حكومتهم، الأمر الذي خلف فئة منشقة من العراقيين، لا تنتسب إلى الحكومة أو الجيش النظامي، ولا تنتسب أيضاً إلى المواطنين العراقيين الذين يقدمون الولاء للحكومة، فهي فئة جديدة ترفع راية الحرب على

¹ ينظر العتابي، عبد الجبار: أحمد سعادوي.. يللم أشلاء فرانكشتاين في بغداد. 9 | أغسطس | 2013.

<http://elaph.com/Web/Culture/2013/8/828651.html>

الجهتين السابقتين، بتحريض من جهات خارجية وداخلية كثيرة، بعضها معروف، وبعضها الآخر مجهول، فقد يكون بعض الساسة الموجودين على رأس الحكومة راغباً في قلب الحكم أو في ضعفة النظام لصالحه، فيلجأ إلى هذه الفئة التي ستقوم بدورها بإثارة فوضى تشغل الرأي العام عن باقي القضايا والشؤون.

وقد تكون تلك الفئات المنشقة عن الصف العراقي المسالم ناتجة إما عن قوة خارجية أجنبية معنوية، ترسل للعراقيين المتعاونين معها بعض الأوامر، وتحيطهم بالأعمال والتحركات والأهداف التي ينبغي عليهم أن يحققوها، جاعلة منهم مقدمة وتمهيداً لاحتلال أجنبي قادم تكون له هذه الفئة المتعاونة أداة في التسهيل والتسريع الزمني للمخطط العسكري الأجنبي، وأخيراً، فإن تلك الفئة قد تكون تجميعاً لحزب ديني متعدد في طرقه وأساليبه وأهدافه وأنماط تنفيذه، بحيث يغدو الدين الذي يمثله مشوّهاً بالنسبة لغيره، مبيحاً لنفسه إعلان الحرب على غيره، لإعلاء راية الدين.

ويُظهر النص الآتي إحدى الشخصيات العراقية الممثلة لنموذج العراقي المُعادي لغيره من العراقيين:

"لا شك أنه ليس حادثاً عابراً، واجتهد البعض في مجلس العزاء لاستحضار فضائل أبي زيدون، وكيف كان يساعد الآخرين ويقدم الخدمات للمحتاجين، كما أن سيرته كحزبي متحمس وقاسٍ تتعلق، في نهاية المطاف، بالسنوات الأولى من الحرب العراقية الإيرانية. هكذا كان يريد الجميع تذكر الرجل، والموت، كما يرون، يضفي وقاره على الميت، ويدفع الأحياء للشعور بذنب يستدعي الغفران للموتى".¹

ويبدو أبو زيدون من الاقتباس السابق رجلاً ناقماً على غيره، إنساناً متحمساً لخدمة هدفه الذي يُلحق الأذى بالآخرين غالباً، والموت أحياناً، تصوّره الرواية إنساناً جشعاً دنيئاً مكروهاً منبوذاً وحيداً، تبنى الكثير من الأفكار وتزمت لها، وحاول أن يذعن أبناء وطنه للانقياد لها، وإن كان يعلم أنه يرمي بهم في التهلكة، لقد كان أبو زيدون خير مثال للعراقي الذي يبادر

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 94.

أبناء وطنه بالعداء، ويلوِّح لهم براهية الموت، الأمر الذي جعل سعداوي يبادر بالنقمة عليه، ويرسم كرهاً جماعياً خيّم فوقه من جميع الشخصيات، ويجعل مصيره يؤول إلى أسوأ حال، مقابل موتاً تعيساً يؤكد عليه حياة الوحدة والنبد من جهة، ويرمز من جهة أخرى إلى الحال التي سيلاقيها كل من يحارب أبناء وطنه ويعاديهم ويحرض الأعداء على قتلهم.

المواطن العراقي - والأمريكي

غدت أمريكا بعد تنفسها الصعداء بانتهاء الحربين العالميتين الأولى والثانية، متوجهة في نظرها وتفكيرها وأطماعها صوب الوطن العربي دون سواه، كونه أكثر أهمية بالنسبة لها، كما أنه أقرب منالاً، وأسهل استحواذاً إذا ما قورن بغيره من الدول، وتعد الدول العربية ذات خيرات طائلة، كما أنها فقيرة في الطرق التي تمكنها من استغلال ثرواتها وخيراتها، الأمر الذي يشجع غيرها، ويجعله أكثر طمعاً فيها.

وقد حاولت أمريكا أن تتلون أو تظهر في أكثر من صورة أمام الشعب والحكومة العراقية، وأمام الرأي العالمي والعربي، فتمثل دور المعاون والمساعد للدول العربية، ودور المخلص والمحرر للعراق على وجه الخصوص، في محاولة خفية منها لقلب النظام العراقي، وفرض سيادتها على العراق، إضافة إلى نشر الفتنة بين الدول العربية، من خلال سياسة التحريض والفساد والتفريق.

ويظهر النص الآتي صورة أمريكا في العراق، والعلاقة بينها وبين المواطنين العراقيين:

"بادر الأميركي من فوره بسؤال فرج الدلال عن البيت ومن يسكنه، وهل له معرفة بالحادث وكان المترجم الذي يرتدي ملابس الشرطة يلاحق كلمات الأميركي بالترجمة وينظر بانتهام إلى فرج الذي بدا مذهولاً مما يرى، فهو على الرغم من سطوته في المنطقة إلا أنه يخاف من الأميركيان. يعرف أنهم يتصرفون باستقلالية كبيرة، ولا يستطيع أحد محاسبتهم على ما يفعلون، وبإمكانهم أن يقذفوا بأي إنسان وراء الغيوم بمجرد تغيير المزاج...".¹

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص79، ص80.

وبين النص الكيفية التي تنتظر فيها أمريكا للعراقيين، ودواخل النفس العراقية حيال أمريكا، فأمريكا ممثلة بقواتها المتمركزة في العراق تحاول تمثيل الدور، أو متابعة الدور الذي بدأته في جعل نفسها مسؤولة عن أمن العراق واستقراره وحمايته من ذاته ومن حكومته والتحقيق في الأفعال المفاجئة التي وصمت بالإرهابية، إثر زيادتها في الشارع العراقي، ولا ريب أن أمريكا كانت تدفع بتلك العمليات قدماً، حتى تظل محتفظة لنفسها بموطئ قدم في العراق، وبسبب يمكنها من المكوث المتحول إلى احتلال واستقرار طويل على الأراضي العراقية.

وقد كانت أمريكا في أحيان كثيرة تكشف عن نابها، بحيث يرى العراقيون أنها لا تكبر عن كونها جهة احتلالية متمركزة في أراضيهم ومتدخلة في شؤونهم الداخلية والخارجية، بشكل يجعلهم حيناً بعد حين يصابون بالرغبة من هذا الكيان الجديد الذي بات مستقراً بوجوده وأفعاله غير المبررة على وجه الحق والصواب.

المواطن العراقي والمليشيات

إضافة إلى الأعداء السابقين للعراق، يتجدد عضو آخر، وهو فئة المليشيات، ويصعب تحديد ماهية المليشيات أو تحديد هوية أعضائها، أو انتمائهم، أو هدفهم على وجه التحديد، لأن المليشيات قد تشمل على غير شتات تجمع في صورة فئة حاولت تنظيم نفسها لتقوم بعدة عمليات موجهة ضد نظام ما، أو ضد أفراد معينين، وقد يكون هذا الشتات من أحزاب دينية متطرفة، أو فئات سياسية معارضة، أو فئة من سياسيين قدامى منقلبين، أو جنود قدامى، ويلاحظ أن الأعمال التي يقومون بها تكون مفاجئة مباغته، كبيرة الأثر، وغير قابلة للضبط أو التحكم بها أو توقعها، للجهل بأصحابها، وبالتالي لا يكون هناك مجال لإيقاع العقوبة عليهم، الأمر الذي يفتح باباً واسعاً لاستمرار هذه الأعمال واستشرائها، وانتشار الفوضى معها.

ويظهر النص الآتي صورة من صور مخلفات الهجمات والغارات التي تقوم بها المليشيات في العراق:

"ظل يمشي، دون تفكير، باتجاه تقاطع ساحة الأندلس. كان يوماً عجبياً. لقد سمع في تلفزيون المطعم أن انفجارات كثيرة حصلت خلال اليوم، في مناطق الكاظمية ومدينة الصدر وحي المنصور والباب الشرقي. ظهرت لقطات تلفزيونية للجرحى والمصابين في مستشفى الكندي ثم لقطات أخرى لساحة الطيران، أثناء ما كان الاطفائيون يغسلون المكان، وتوقع هادي أن يرى نفسه في ركن محل الأدوات، وهو يدخل بهدوء مثل مجرم يتابع آثار جريمته. ثم ظهر ناطق باسم الحكومة يتحدث ويبتسم ويرد على أسئلة الصحفيين، مؤكداً أنهم أفسلوا مخططات الإرهابيين لهذا اليوم، فحسب المعلومات الاستخبارية كان هناك مئة هجوم بسيارات مفخخة خططت للقيام بها عناصر القاعدة وفلول النظام السابق، إلا أن قيادة قوات التحالف والأجهزة الأمنية العراقية أحبطتها جميعاً، ولم تكن هناك سوى خمسة عشر تفجيراً فقط !".¹

ويلاحظ من النص السابق الذي يستعرض شخصية هادي العتاك الكامن وسط التفجيرات، والأماكن الخطرة، وفقاً لطبيعة عمله الذي يحتم عليه أن يبحث عن القطع القديمة ويجمعها ويقوم بترميمها، ومن ثم عرضها وبيعها، مما يفرض عليه التجول الدائم في أماكن مختلفة من بغداد، وقد صدف أن كان تواجهه في مكان قصده التفجيرات المباغتة التي تقصد الأماكن العامة، لكي تتصيد أكبر عدد من الناس، وتوقع الكثير من القتلى، ونظراً لكثرة التفجيرات، باتت هذه الصورة مشهداً يومياً للشارع العراقي، الأمر الذي يجعل التعامل معها روتينياً لا يواجه بالقلق المتوقع، كما أن عظم الحادث بات ينظر إليه بتهاون واضح، كما قيل في النص أن التفجيرات لم تتجاوز الخمسة عشر ؟؟؟

ويظهر النص الآتي صورة أخرى أكثر فظاعة وحساسية لأعمال المليشيات:

"أخبره صاحب مكوى "الأخوين" بأن الشرطة تداهم البيوت منذ الصباح بحثاً عن عصابات مسلحة تقوم بتهريب النساء إلى خارج العراق. قال له عامل في فرن صمون أن هناك

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص38.

(إرهابيين) قادمين من المحافظات يسكنون في أحد فنادق المنطقة، والشرطة والأمريكان يبحثون عنهم ويفتشون الفنادق تبعاً...¹.

ويعتبر النص السابق سطوة الميليشيات على العنصر الأضعف في المجتمع العراقي، حيث انحرف الحديث عن جانب تهديد حياة العراقيين، وتهديد أماكنهم العامة، وأمنهم، واستقرارهم، للحديث عن شرفهم، حيث أصبح عنصر النساء مهدداً بخطر الميليشيات المسلحة التي باتت تفرض قوتها على النساء، لإجبارهن بالرحيل من العراق هرباً.

3.2 المواطن العراقي (الإنسان)

لقد وصفت رواية سعداوي بأنها رواية سياسية صورت الواقع السياسي من زوايا عديدة، ولم تكتف بذلك، بل كانت الرواية حافلة بنصوص تباشر بالتعليق أو التفسير أو التنبؤ، ولم يغفل سعداوي عن الجانب الاجتماعي في الرواية، لذلك نراه كثير التوجه نحو عنصر الشخصيات، حيث ركز على الشخصيات العراقية أكثر من غيرها، فقد يلمح القارئ في بعض النصوص إشارة لصحفي أجنبي أو جندي أجنبي، لكن سعداوي غالباً يستثني تلك الشخصيات، ويحاول تكثيرها، أو تهميشها تاركاً إياها دون اسم، أو مفضلاً التحدث عنها بصيغة الغائب، مفسحاً المجال للشخصيات العراقية.

ويظهر المجتمع العراقي في الرواية بشكل متباين الطبقات والأفكار والمعتقدات، فلا يمكن أن يوصف المواطن العراقي بوصف واحد، بل بصفات عدة، وفقاً للطبقة الاجتماعية والفكرية التي ينتمي إليها، كما يأتي:

- المواطن العراقي متدني الثقافة والمال

يسكن في الأحياء القديمة، ويبدو بعيداً عما يحيط به، مكانياً ومعرفياً، ولا يكثرث بالثقافة والتعليم، مما خلق عنده عقلاً ساذجاً في خلق الأمور وتفسيرها، إنه يعيش ليومه، ولا يفكر بالمستقبل الخاص به، ولا بالمستقبل العام، إنه ليس معنياً بالأحداث السياسية من حيث فهمها

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 67.

وتفسيرها وتحليلها، وليس معنياً أيضاً بمعرفة عدوه، والوقوف في وجهه، كما أن المواطن في هذا المجتمع، أو في هذه الفئة يتصف بأنه ذو نظرة حسد وجشع على من هم في محيطه، وهو راغب دائماً في الإطاحة بهم وتحقيق مصالحه الشخصية، مثل: هادي العتاك:

"كان هادي، ومنذ أن انقطع "الشسمه" عن زيارته، قد استعاد ذاته القديمة شيئاً فشيئاً حتى وصل إلى صورة متطرفة من هذه الذات التي يعرفها الجميع... لمس صديقه عزيز المصري هذا الأمر، ورغم أنه ما زال قادراً أن يضحك على نكات وطرائف هادي " الكلاوجي"، إلا أنه لا يفهم لماذا بات يزج شخصيات سياسية وأسماء لأناس يظهرون في التلفزيون في هذه الحكايات.

لقد استعاد الحيز الذي كان يحدده برائحته الشخصية. لا يمكن تحمل شخص ما في الصيف اللاهب برائحة جسد يتعرق منذ أيام، بالإضافة إلى رائحة خمر قوية خلال النهار، سوى هادي الذي يخلط هذا الحضور القوي بالرائحة مع حضور آخر من فمه المفتوح على تثرثات لا تنتهي...¹

تطرح الرواية صورة موسعة للعتاك، مصورة إياه في نصوص كثيرة بالبسيط إلى حد السذاجة، وتشتمل صورته عدة جوانب كالمال والعمل والثقافة ونمط الحياة العام، كما أنه إنسان يحب الكلام أكثر من الفعل، فتجذبه الأحاديث الطويلة، ويتفنن في إتقانها، وإخراجها للقارئ في أمتع صورة، لذلك وصفه سعداوي بأنه (كلاوجي). كما أنه فاشل في حياته من جميع مستوياتها، فقد فشل في تأسيس عائلة له، الأمر الذي جعله يبدو تائهاً و ضائعاً و رديء المنظر و مولعاً بالخمور.

وأبي سليم البيضة:

"كانت مشغولة الذهن بطعام الغداء الذي يجب أن تعده لزوجها الصموت الجالس طوال النهار أمام شرفة البلكون المطلة على الزقاق في الطابق الثاني يقرأ في الصحف القديمة وبعض الكتب...²

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص206.

² المصدر نفسه، ص68، ص69.

يبين النص السابق شخصية أحد ساكني حي البتاويين، وهو أبو سليم البيضة، وتمثل هذه الشخصية وجهاً فريداً في الرواية بالانطواء والانزواء والبعد عن الجماعة، والقضايا التي تعيشها الأمة العراقية، حيث يبدو أبو زيدون كحجر ثابت في زاوية الرواية لا يطرأ عليه أي تغيير، ويبقى ثابتاً بلا تقدم أو تأخر، ولا يعمل على تغيير حياة غيره أو حياة مجتمعه، فهو يفتقر إلى عنصري الحماس والدافعية، فلا وجود لقيامه بأي أعمال أو نشاطات، فالخمول سمة قد انطبعت عليه، وجعلته مشابهاً للعنصر النسوي في الرواية، حيث يكفي بالمراقبة والترصد من شرفات بيته ومنافذه للتحركات الدائرة في الحي، دون أن يكلف نفسه في التدخل، أو المساعدة، أو محاولة تفسير أو تحليل المشهد الذي يراه، الأمر الذي يجعله يوصف بأنه من فئة الخاملين والعاجزين والمتكاسلين، عدا التدني والتصلب الثقافي والاجتماعي عنده، فلا ينخرط اجتماعياً مع غيره، وتقتصر تفاعلاته الثقافية على مطالعة القديم من الكتب والجرائد التي لا يقرأ فيها بقدر ما ينشغل بمراقبة العابرين والمارين في الحي.

- المواطن الجشع

تطرح الرواية مثلاً أو نموذجاً للمواطن الذي يحاول أذية غيره، معلناً على الملأ ذاك القدر الكبير الذي يتمتع به من الأنانية والجشع والتسلط والانحياز للذات، ومن الشخصيات الممثلة لذلك: أبو زيدون، وتتضح صورته من خلال الاقتباس الآتي:

" ظلت تثرثر لنصف ساعة عن قططها وكيف أن "نابو" هو وحده من بقي معها في نهاية المطاف، ثم تذكرت "أبو زيدون" فجأة، ذلك الحزبي الذي تسبب في أخذ ابنها إلى الحرب. كان يلاحق الفارين من الخدمة العسكرية، وكان ابنها دانيال متخلفاً. رفض الذهاب إلى التجنيد من أجل الالتحاق بمعسكرات التدريب...¹ "

ويظهر أبو زيدون جشعاً ناقماً على أبناء وطنه، كما أنه متشدد منحاظ لصالح حزبه، حيث يجعل مصلحة الحزب فوق مصلحة الوطن، الأمر الذي يجعله وأمثاله داءً مستشرياً في المجتمع يصعب التخلص منه.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص75.

- المواطن العراقي المثقف، متوسط المال

يسكن هذا المواطن في المناطق الفقيرة ويعيش في حالة وسطية بين النوعين السابق واللاحق، ويتمتع بعلاقة ودّية مع كليهما، وهو يسعى إلى تطوير حياته من خلال استغلال مستواه الثقافي المتقدم، ويُعنى بفهم الحياة من حوله، سواء أكان ذلك على مستوى الناس أم الرؤساء، أم على مستوى الأحداث السياسية، مثل: محمود السوادي:

"ظل يعمل في صحيفة " الهدف " بضعة أشهر حتى اتصل به علي باهر السعيد، من خلال صديقه فريد شواف الذي سبقه للعمل في المجلة. ومنذ اللقاءات الأولى مع السعيد اكتشف محمود أنه منجذب إلى هذا الرجل... ربما لم يستطع محمود أن يجادله كثيراً في أوامره بشأن العمل. لم يبذل محمود جهداً مماثلاً في أي مكان عمل فيه طوال السنتين الماضيتين. إنه منهك ومتعب على الدوام، ولكنه (مؤمن) بهذا السعيد. ويعرف، في أعماق نفسه، أنه يدفعه باتجاه الطريق الصحيح".¹

ويطرح النص السابق صورة للسوادي الصحفي المثابر المجتهد، والمطيع لسيده، والمثابر لنيل أفضل الدرجات.

- المواطن العراقي المثقف الثري

يسكن هذا المواطن في الأماكن الراقية ويتمتع بمستوى عالٍ من الرفاهية، ويسعى دوماً إلى زيادتها، من خلال تقلّد المناصب العليا، واستغلال من هم أقل منه منصباً للتغطية على أعماله غير المشروعة، وللتمكن من جني أموال أكثر.

إنه يفهم الحياة السياسية جيداً، لأنه جزء لا يتجزأ من لعبتها، فهو محرض بشكل أو بآخر على أي عملية أو نشاط سياسي يضمن استمرارية مصالحه، وإن دفعه الأمر للانضمام إلى أعداء وطنه، مثل: باهر السعيد.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص54.

"استغرق التحقيق مع محمود السوادي ساعات طويلة خلال اليوم الأول لاعتقاله. لم يستطيعوا انتزاع أشياء كثيرة منه. لم يكونوا راغبين بإبقائه محجوزاً عندهم وقتاً طويلاً، ورغم أنهم هددوه برفعه إلى المحاكمة، إلا أن كل ذلك كان من أجل انتزاع اعترافات مفيدة حول علي باهر السعيد، وعلاقاته وأين يخبئ أمواله وما هي حساباته المصرفية وممتلكاته داخل بغداد".¹

ويظهر النص السابق الصورة الجشعة التي يبدو عليها السعيد، فهو يستغل مركزه الاجتماعي والثقافي للتحكم بغيره، وتوسيع مصالحه، كما أن يزيح عن كاهله الكثير من الأعباء تاركاً المسؤولية كلها، والعقوبة على غيره، وأولهم السوادي.

ازدواجية الظالم الجشع والمتقف

يظهر النص الآتي صورتين أو نمطين للمواطن العراقي، أولهما المواطن العراقي الناقم على غيره، وبالأخص الفئة المثقفة المتعلمة التي تظهر الحق حقاً والباطل باطلاً، وآخرهما المواطن العراقي المتقف في ظل القمع وكبت الحريات، واغتصاب الكلمة:

"- قتل الكوربان.

قال عبد الله بشيء من الحماسة والفرح وهو يفتح الباب على أخيه محمود، الذي كان يتناوم على سريره ليريح عينيه من القراءة المتواصلة، وهو العمل الذي ظل يداوم عليه منذ عودته إلى بيته في حي الجديدة في ميسان. اكتشف أن لديه كتباً كثيرة اشتراها ولم يقرأها أبداً، كما أن هناك بعض الكتب التي أحب أن يعيد قراءتها. لقد أوجد لنفسه مبررات كافية للبقاء في البيت وعدم الخروج، أو إشعار الآخرين بوجوده. وهذه الاحتياطات المبالغ فيها كانت بسبب إلحاح أمه، وخشيته أن ينفذ " الكوربان " الوعد الذي قطعه على نفسه قبل سنة تقريباً بأن يقتل محمود حينما يصادفه في شوارع العمارة".²

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 327.

² المصدر نفسه، ص 340.

ويعرض الاقتباس السابق شخصيتي: الكوربان، والصحفي محمود السوادي، ويمثل الكوربان الشخصية الظالمة الجشعة، ذات الأعمال غير القانونية وغير الشرعية، حيث يحاول أن ينال حقه، ويوسع مصالحه ونفوذه بطرق غير شرعية، وعلى حساب مصالح وحياة غيره، وبشكل السوادي شخصية المثقف البسيط الشجاع الذي يحاول الوقوف له بالمرصاد، فلا ينال إلا الكبت والخذلان، والتهديد بالعمل والحياة والنفس، الأمر الذي يجعل منه شخصاً مهدداً و مطارداً و قلقاً و مضطرباً في حياته وتنقلاته وعمله، فلا يهدأ له بال إلا بقتل الكوربان.

فكبار النفوذ والسلطة في العراق يمثلون حركات خفية للشغب والسيطرة، وطمس الحريات والحقوق، كما يشكل أصحاب الكلمة الحرة ضحايا مشردين في الوطن لقاء شجاعتهم.

ويستكمل سعداوي استعراض شخصية المثقف في العراق، والصورة التي يبدو عليها من خلال شخصية المؤلف الذي أدخله متأخراً إلى الرواية بشكل صريح، ولكن حضوره فيها كان مبكراً بصورة غير مباشرة:

" تم إلقائي في الحجز لعدة أيام ريثما يكمل خبراؤهم قراءة النص غير الكامل من روايتي. ثم استدعوني ذات صباح. لم يتكلموا معي كثيراً. وجدت تعهداً على طاولة المحقق. طلبوا مني أن أوقع عليه من دون أن أقرأه. خفت وأردت الاحتجاج ولكنني خشيت أن يعيدوني ثانية إلى الزنزانة الرطبة. وقعت على التعهد بصمت. أعادوا لي حاجياتي ومتعلقاتي الشخصية، ولكن من دون نسخة الرواية. لقد تمت مصادرتها بشكل نهائي، ويبدو أنني لم أعد مخولاً بالتصرف بها أو إكمالها " ¹.

صوّر الاقتباس الأول الصحفي المثقف مكبوت الكلمة، والآن يصور الاقتباس السابق ذكره صورة الروائي مصادر الكلمة، حيث لا تكف السلطات عن ملاحق أصحاب الكلمة الحرة، سواء أكان ما يكتبونه واقعياً مجتثاً من الأحداث اليومية التي يمر بها الشارع العراقي، كما هي الحال مع الصحفيين والإعلاميين، أم متخيلاً من فضاء الذهن، ومتخيراً من الواقع في أجزاء منه، كما هي الحال مع الأدباء عامة.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص338.

ويظهر أن القمع الموجه للمثقفين لا يقتصر على مصادرة كتاباتهم، أو منعهم من الكتابة، بل يمتد إلى تعذيبهم أو اعتقالهم أو تهديدهم بعقوبة ما تردعهم عن كل أعمالهم الكتابية.

أزمة المثقف العراقي وموقفه من الأزمة العراقية

لا يستطيع الإنسان الانحلال أو الانسلاخ عن مجتمعه وقضاياه، لأن دوافع الانتماء والحب والوطنية ستشده وتدفعه للعودة لمجتمعه بشكل عنيف، دافعة إياه لتبني المجتمع والانتساب إليه، أو محاولة توجيهه وتغييره، أو الدفاع عنه ضد ما يواجهه.

ويختلف موقف المثقف عن غيره ممن هم عديمو الثقافة، أو ممن يتمتعون بمستوى متدن منها في مواقفهم وآرائهم وتوجهاتهم تلقاء المجتمع وقضاياه، فيعد الإنسان المثقف أكثر قدرة على فلسفة الأمور من غيره من الأشخاص المختلفين عنه ثقافياً، الأمر الذي يخلق حوله هالة خاصة من التوجه والتفكير حيال الأزمات التي يعانيها المجتمع، أو قد يكون المجتمع بحد ذاته مصدر أزمة لذلك المثقف إذا كان معارضاً ومناقضاً لآرائه وتوجهاته وأفكاره.

وأغلب القضايا التي تجعل الموقف يدخل في حالة صراع داخلي وخارجي هي القضايا المجتمعية والسياسية، كون الأولى خاصة بالمجتمع وعاداته وتقاليده وأعرافه التي قد تميل للتعصب الذي يولد الكبت، أو التحرر الزائد المائل للانفلات، الأمر الذي يخلق للمثقف الحساس للمشاكل والخبير بها أزمة حقيقية فعلية تكاد تكون في أقصى تأزمها في حال القضايا السياسية، نظراً لضخامة القضية واتساع دائرتها، ووقوع مصير البلاد ومصائر أهلها في خطر الحروب والأطماع أو السياسات الجائرة التي لا يرتضيها الكثير من المثقفين.

ولم يسلم الروائيون شخصية المثقف عن أجوائهم وشخصياتهم التي وظفوها، بل جعلوه شخصية بارزة، وسلطوا عليه الضوء، وعمدوا على معالجة قضاياه، أو طرح أزمته، أو توضيح العلاقة القائمة بينه وبين المجتمع.

ويشكل الصحفي محمود السوادي الشخصية النموذجية للمثقف العراقي الذي يعاني من الأزمات والويلات المتكررة التي تأتيه من كل حذب وصوب، فمن جهة هناك الاغتراب عن

الموطن الأصلي، ومن جهة أخرى الظلم الوظيفي واحتيال رب العمل عليه ووقوعه فريسة للعنصر النسوي، أضف إلى ذلك غرق السوادي في أجواء بغداد المشحونة سياسياً، وانجراره اللاهث وراء ترهات السكان في أحيائها الشعبية، الأمر الذي بات يشوه صورة المثقف ويطمس معالمها، لتبدو مبتورة أو مشوهة.

4.2 الصحافة

لا بد أن أي قارئ لنص الرواية يلمح في ثناياها صورة بارزة للوضع السياسي العراقي، وهالة من الاضطرابات التي ضربتها بعنف في فترات متوالية، الأمر الذي يجعل من هذه الرواية نصاً أدبياً سياسياً بامتياز، وإن كان يجنح إلى تصوير بعض القضايا المجتمعية في جزء منه، ولكي يتمكن سعداوي من إكمال صورة السياسة التي باشر برسمها كان لا بد له من تدعيمها بصورة للصحافة والصحفيين ووسائل الإعلام والمجلات وغيرها، ليجعل صورة الأحداث أدق، وأصدق للقارئ في نقلها وتصويرها وحيويتها، كما أن ذلك يخلط الصورة ما بين جو الأدب والنصوص الأدبية ذات الصور الفنية، وجو الصحافة والرصد والتتبع والتقارير الصحفية، الأمر الذي ينتج صورة أكثر نضوجاً وحيوية.

وكانت الصحافة في العراق في حالة تأهب وتطور مستمرين، شأنها في ذلك شأن قطاعات ومجالات أخرى كالثقافة، وغيرها، وربما كان تلاحق الأحداث السياسية في الوطن العربي عامة، والعراق خاصة، سبباً دافعاً في تطور الصحافة من جهة، وتكثيف عملها من جهة أخرى.¹

واستغل سعداوي عمله في الصحافة، ليقوم بتوظيف الكثير من الوسائل والمعارف والأساليب التي يعرفها الصحفيون ويجعلها غيرهم، جاعلاً للصحافة في الرواية غير صورة وغير وجه وغير وظيفة، وممكناً إياها من الاندماج مع موضوعات أو قوالب أخرى في الرواية، جاعلاً للصحافة وللشخصيات الصحفية دوراً ريادياً في الرواية من جهة، وعادلاً منصفاً من جهة

¹ ينظر الحرز، عبد اللطيف: المستحيل في الأدب العراقي، إستنتاجات النص الجديد وراهن المشهد الثقافي في زمن الاحتلال. ط1. بيروت: دار الفارابي. 2008، ص31.

أخرى، فسعداوي جعل الصحافة متكفلة بالكثير من المهام، ومسؤولة عن تغطية أحداث جسام تتوقف عليها حياة الكثيرين، كما أنه عرض الشخصية الصحفية من وجهين: الأول، وهو الوجه الإيجابي، والثاني هو الوجه السلبي، الأمر الذي جعل الصحافة توصف في روايته بالإنصاف.

يعرض سعداوي قضية الصحافة في الرواية كما يأتي:

- الصحافة التي تهدف إلى جني الأموال

إنها صحافة ماجنة تحترف الكذب والخداع على شعبها وموظفيها، وتتعامل بوجهين، فهي تقدم المغريات والحقائق والأنباء منه من جهة، وتستغل تفاني الآخرين لتخترق في جدارهم نقاط ضعف تحقق من خلالها العديد من المصالح المادية والمعنوية، ويمثلها: باهر السعيد:

"كانوا قد وضعوا اليد على بيته الذي اشتراه من الأمري العجوز بالقرب من ساحة الأندلس، وكذلك بيت العائلة الذي اتضح أنه مؤجر. صادروا السيارات والأموال والأثاث في بناية الجريدة والبيتين، ولكن هذا لم يكن ليصل إلى عشرة بالمئة من قيمة المبلغ الذي يدعون أن السعيد قد سرقه".¹

ويظهر النص السابق الحالة التي بدا عليها السعيد، فهو يمثل عاشق المال والجاه الذي يستغل كل فرصة وكل عمل متاح له لزيادة ثروته، وبالتالي غدت الصحافة للسعيد باباً واسعاً له لجني الأموال، لكنه لقي سوء العاقبة والإهانة، وكانت نهاية أمره التشرد، وإعادة الحقوق لأصحابها.

- الصحافة التي تهدف إلى الارتقاء الوظيفي

غالباً ما يعمل أبناء الطبقات الفقيرة والمتدنية، أولئك الذين يتفانون في العمل بلا حدود، أملاً في الحصول على ترقية، أو مستوى اجتماعي أفضل، وهم يقعون - في أحيان كثيرة - فريسة لغيرهم من الرؤساء المتنفذين الذين يستغلون إخلاصهم واجتهادهم، ليلقوا على كاهلهم بعض الأعباء الملقاة عليهم، أو أخطاء ارتكبوها، مثل: محمود السوادي.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 327.

وقد استعرضت شخصية السوادي غير مرة، وهو يتحمل أخطاء السعيدي، ويلزم نفسه تدبير شؤون المجلة من بعده، وإعطاء كل ذي حق حقه، محتسباً عند الله عمله واجتهاده وتقانيه في العمل.

- الصحافة التي تهدف إلى خدمة الرأي العام والتعبير عنه، وإيصال الرسالة على وجهها الصحيح

وهي التي تضع كل شيء في نصابه، متجردة من أي مصلحة شخصية ترنو إلى مال أو منصب، ويمثلها: فريد شواف.

"- سأخلص من زيد مرشد وعدنان الأنور وهذه الفتاة النحيلة... ميساء.. وأخبر صديقك فريد شواف أن يغادر الكسل قليلاً... هو كاتب جيد ولكنه لا يؤمن بعمله هنا..

- ما الذي أفعله له... كنت أعتقد أن علاقتك قوية به.

- لا أريد الجدل معه... هو أستاذ بالجدل.. ليته يحول هذه الطاقة للكتابة فيتحسن وضعه...".¹

ويعكس النص شخصية فريد شواف، التي تبدو مختلفة بعض الشيء عن شخصية السوادي، على الرغم من عملهما في المجال نفسه، وتواجههما في ذات المكان، إلا أن الأفكار والتوجهات، ونمط الحياة كان مختلفاً، فشواف كان منشغلاً بعمله، مستمتعاً به، أكثر من انشغاله وطمعه بالمناصب والزيادات والرقى الاجتماعي، وفكرة المنافسة التي تخلق عند المرء تفكيراً قلقاً مزمناً، أو تجعله يتأثر بغيره أو يحقد عليه، خالقة عنده الكثير من المعاني السلبية التي يصعب تجاوزها.

الوظائف التي أدتها الصحافة في الرواية

- نقل الوقائع والأحداث السياسية التي تنعكس على الشارع العراقي وفقاً للصورة التي ترتضيها الحكومة.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص57.

- غسل الأدمغة وإقناع المواطنين بالصورة التي تراها الحكومة مناسبة ليعتقدوها.

- الصحافة الأجنبية في العراق

تعرض الرواية كذلك صورة للصحفيين الأجانب في العراق، حيث تصور بعض الوافدين في مهام خاصة أو تحقيقات:

"كانت الصحفية الألمانية ترافق محمود السوادي في يوم عمل معتاد من أجل إعداد فيلم وثائقي عن عمل الصحفيين العراقيين داخل بغداد. تصوره وهو يتجول ويجمع مادته من الشارع، مع تعليقات منه على الأحداث والمصاعب التي يواجهها...".¹

حيث يصور النص السابق صورة مدمجة بين الصحافة العراقية والصحافة الألمانية، حيث تعنى الأخيرة بمراقبة الأعمال التي تقوم بها الأولى، من أجل تصوير الواقع العراقي، فمتابعة الأجنبي للصحافة الوطنية يفيد في ضبط مصداقية الصحافة ومصداقية الإعلام، ومدى صحة ما يذاع على وسائل الإعلام، وما الذي يهمل منها، وما الذي يسלט عليه الضوء، ومدى الشفافية في عرض الخبر دون ممارسة أي ضغوطات خارجية، ومدى السرعة في الوصول إلى الحدث، وجمع المعلومات عنه فور وقوعه، وغير ذلك، ومن ثم تقوم الصحافة الأجنبية بعرض ذلك للمجتمعات التابعة لها، مما قد يؤثر في دعم الصحافة والصحفيين، أو المجتمع العراقي بوجه عام.

الصحافة وعنصر النساء

لا تخلو الصحافة من العنصر النسوي الذي يحضر بشكل فاعل في جميع مستوياتها ودوائرها، وتختلف وظيفة المرأة في الصحافة من حيث مدى إيجابيتها، وكيفية استغلالها لخدمة الغرض الصحفي، أو أغراض أخرى:

"تحضر نوال الوزير إلى مقر المجلة الكائن في حي الكرادة بعد الظهر أحياناً، وتبقى لنصف ساعة أو أكثر ثم تخرج دائماً مع رئيس التحرير في سيارته. وخلال هذه النصف ساعة

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص25، ص26.

يضطر محمود إلى رؤيتها كلما دخل إلى مكتب رئيس التحرير، ولربما دعاه رئيس التحرير للجلوس لمناقشة بعض القضايا، وكان يوافق دائماً على أفكار رئيس التحرير وطلباته دون نقاش لأنه يشعر بالاضطراب والتشويش مع وجود هذه المرأة.

- إنها (الفاك بودي) مالت عمك.

قال له فريد شواف، زميله في المجلة ذات مرة... فما الذي يجمع هذه المرأة مع علي باهر السعيدى سوى السرير ¹.

يعرض النص السابق الصورة التي تجمع بين الصحافة والمرأة، والدور الذي تؤديه المرأة في مجال الصحافة، حيث تغدو المرأة مجرد أداة أو وسيلة يستعملها رجال الصحافة والمتنفذون، بحيث يسهل استعمالها، والتمكن منها، وما إن بدأت تسير في طريقهم حتى تتجرف ويستحيل رجوعها، حيث تبدو نوال الوزير كتلة أو هالة ضخمة من الإثارة والإغراء تستمر في زيارة مكتب السعيدى بشكل يثبت تورطها معه في علاقة خارجة عن إطار العمل، مدفوعة بشيء من الإكراه والتهديد على الصعيدين الوظيفي والشخصي، الأمر الذي يجعل الأخيرة منكسرة له، ومنحازة لأوامره، وملبية لرغباته التي تطمس شخصيتها، وتدمر إنسانيتها وأنوثتها، وتجعل مظهرها نقطة استثارة لغيرها من الرجال الطامعين.

5.2 الدين

عمد الإنسان منذ القدم إلى ابتداع الشرائع والأنظمة والأحكام التي يحاول من خلالها تنظيم حياته، وضبط علاقته بمن حوله، ومع تقدم الحياة والزمن لم تعد تلك الشرائع البسيطة مناسبة لماهية الحياة الحاضرة، فباتت الشرائع قوانين وأنظمة وديساتير، وتحولت القبائل والتجمعات العشوائية إلى دول منظمة مستقلة بمن فيها.

ولما كانت الشرائع البشرية لا تخلو من خلل أو نقص أو نسيان أو تناقض، كان لا بد من وجود شرائع بشرية تحول دون الفوضى، وتقضي دون ارتخاء العلاقة الروحية المنعقدة بين السماء والأرض، فكانت الأديان السماوية.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص52، ص53.

وبشكل الدين، أو المعتقد، أو الفكرة تلك الهالة المحيطة بالإنسان التي تتملكه وتسيطر على أفعاله وتصرفاته، وتحدد توجهاته، وتشكل المنطلق الذي يؤمن من خلاله بالحياة وما فيها، ولا يستطيع الإنسان العيش دون ذلك، لأنه سيشعر بحالة من الفراغ، أو الخواء الروحي الذي سيجعله يدور حول نفسه بعيداً عن دوران العالم، ومن هنا نجد ذلك الحرص على الانتماء الفكري والمعتقدي، والتمسك به، والدفاع عنه، والقتال من أجله.

ولا يختص الدين بالإنسان في مجتمع من المجتمعات أو بيئة من البيئات، فهو نظام عام شامل يحيط بالبشر جميعاً، ولكن فهمه، وتطبيقه يختلف من فرد لآخر، وذلك تبعاً لنمط الحياة الذي يعيشه، وتكون الشعائر، والمناسك، والعبادات بعامة من أبرز صور الدين وتجلياته.¹

ومن هنا لا بد من الفصل بين مفهومي الدين والتدين، ففي الوقت الذي يرتبط فيه الأول بما هو منصوص عليه من الشرائع، وما هو مطبق اجتماعياً وفلسفياً، وما يتعلق به الإنسان روحياً، يرتبط الأخير بالجذور أكثر من ارتباطه بالأصول أو الظواهر أو الأوليات، فالمتدين يكون أكثر تعمقاً والتزاماً من غيره، ويمارس الدين بمظاهره وجواهره، ويلتزم الدين فعلاً، وتصرفاً، وسلوكاً، ونمطاً حياتياً يعيش عليه، كما أن أحاسيسه اتجاه الأشياء تنطلق وتتبع من وازعه الديني، وهنا تتشكل لديه مشاعر الخوف، أو الحب، أو الرغبة، وغيرها، كما أنه يتوجه نحو العمل بقبوله وفعله، أو بتركه ونبذه وفق علاقته بالدين والشريعة، فإن وافقها أخذ به ورضيه لنفسه، وإن سخطها عابه ونقضه.²

ولمّا كان ذاك التصور الفكري الذي غزا عقل الإنسان في تلك الدرجة من الأهمية درج توظيفه والحديث عنه في الأعمال الكتابية الأدبية، وغير الأدبية، فما هي الكتب السماوية بنصوصها وشروحها وتفسيرها والتعليق عليها تدور في فلك الدين والمعتقدات، وما هي المؤلفات عن الانتماءات السياسية وأفكارها وأحزابها، وفصائلها، وما لبث الأمر أن انتشر

¹ ينظر التميمي، علي صبيح: المقدس في المعتقدات الدينية. ط1. عمان - الأردن: دار أمجد للنشر والتوزيع. 2016، ص26، ص27.

² ينظر المرجع نفسه، ص59.

للصحافة والصحفيين وكتّاب المقالات وصولاً إلى الأدب، فكانت الخطب الدينية وقصائد المديح النبوي والصوفيون، وصولاً إلى توظيف الدين في الفن الروائي بوصفه موضوعاً غير منفصل عن غيره من المواضيع الروائية.

ويظهر في رواية سعداوي نماذج بشرية تنتمي إلى أديان مختلفة تعطي فكرة ما عن الأديان، فهو يعرض صورة للدين الإسلامي والمسيحي واليهودي من خلال شخصيات معينة، أو أماكن معينة يتجلى عبرها الطابع الديني:

وتختلف رؤية الكاتب ونمطه وفقاً للمنظور الذي يقدم من خلاله الأحداث، وللأسلوب المعتمد في معالجة القضايا الروائية، وربما كان لقرب الكاتب أو بعده عما يكتب دور كبير في ذلك، سواء أكان هذا على المستوى الزمني، أم على المستوى المكاني، فإما أن يكتب الشخص عن مكان عرفه، وزمان عاشه ماداً ما يكتب بتجربته الحياتية الغنية، أو أن يمد ذراعه ليكتب عن زمان غير زمانه، ومكان غير مكانه لم يزره ولم يعيش فيه، لتكون كتابته عن بعد معتمدة على ما يقرأ، وما يطلع. وقد كان سعداوي من أتباع الفريق الأول في روايته (فرانكشتاين في بغداد)، فقد كتب عن زمان عاصره، ومكان زاره غير مرة وتأثر فيه، وتخيل أبطاله يتوزعون في أرجائه. ومن هنا فقد جاءت المواضيع الروائية منسجمة مع الشخصيات من جهة، ومع المكان من جهة أخرى كانسجام واقع الأديان مع من مثلوها من الشخصيات، وانسجامها في الأماكن التي اختيرت لها.¹

وربما يلاحظ القارئ أن جدلية الأديان لم تكن نافرة في الرواية، لأنها نابعة من واقع تفحصه سعداوي عن كثب، وتأثر بكل زواياه، الأمر الذي مكنه من وضعه في القالب الروائي المحكم الذي قدمه للقارئ، جاعلاً العلاقات بين المسلمين وغيرهم على اختلاف دياناتهم ودية حميمة، تخلو من أي نوع من العنصرية.

وبالنظر إلى صورتَي الدين الإسلامي واليهودي في الرواية، نجد أن مساحتهما كانت أقل من نظيرهما النصراني في مجال الشخصيات والأماكن والموجودات والأحداث والمساحة

¹ ينظر الأسطة، عادل: اليهود في الرواية العراقية في القرن 21. 11 | 1 | 2015.
http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=e90b764y244365156Ye90b764

النصية والتأثيرية في الرواية، وكانت النصرانية أكثر حضوراً، وأشد غلبة، وربما كان المكان، والأحداث أيضاً سبباً في ذلك، فمكان الرواية، وما جاوره يبعث على الجو النصراني، بموجوداته، ومعابده، كما أن الأحداث المائلة إلى البعد الخيالي تارة، والعاطفي المتشدد بالأفكار تارة أخرى تفتح باباً واسعاً على الروحانيات والتأملات وأجوائها المذكرة بالشمعدانات، والشموع، واستلهاً أمور كثيرة من البيئة النصرانية.

ومن هنا، فقد تم الاكتفاء بعرض صورة مفصلة للدين المسيحي، ومناقشة بعض النصوص الخاصة بغيره من الأديان، وبث ذلك في البحث:

– صورة الدين النصراني في الرواية

تتجلى صورة الدين النصراني في الرواية من خلال شخصيتين، هما: العجوز (إيليشوا)، وراهب الكنيسة التي ترتادها، إنهما الشخصان الأكثر تديناً والتزاماً في الرواية، وإن كانت (إيليشوا) تزيد في دينها عمقاً على الراهب، كونها تستغرق في وحدة طويلة العمر علمتها التواصل مع الله وقديسيه.

ويبدو من خلال نصوص الرواية أن سعداوي يبرز الدين النصراني على مثليه الآخرين، كونه يعرضه أولاً في ابتداء الرواية، ويقدم الفصل الذي يخص العجوز المتدينة على غيره من الفصول، ويركز على طقوسها في البيت، وطقوسها في الكنيسة، كما أنه يضيف حولها هالة تؤثر فيمن حولها من الجيران، فهي العجوز المبروكة التي يعج بيتها بالأيقونات والبراويز وتمائيل العذراء التي تستغرق في صحبتها أوقات الوحدة، وتتأملها كثيراً وتتاجبها، فتغدو في نظر الآخرين امرأة مسكينة أو خرفة، أو ربما مصابة بالجنون، أولئك الذين يهزؤون باستمرار من كونها مبروكة باتت ظروف الأحداث ومجرياتها تعيدهم إلى معتقداتهم ثانية، ليعيدوا النظر فيها، وربما ليهدموها ويعيدوا بناءها، فما حسبوه جنوناً بات ضرباً من الحقيقة، فالأماكن التي تتواجد فيها العجوز تنزرع فيها البركة، وأيما رحلت حل الشؤم، وأشدّه الموت الذي بات يضرب بغداد، وذاك الانفجار الذي اهتز له حي (البتاويين).

وإذا كان سعداوي قد مثل كل دين في صورة بارزة لشخصية ما في الرواية، فقد سعى أيضاً إلى جمع الأديان الثلاثة معاً في وقت ومكان واحد، وكأنها دعوة للتنافس أو التصارع، أو البقاء، وحده جدار بيت هادي العتاك في غرفته الخاصة الذي فهم تلك الحكاية، آية الكرسي المعلقة البارزة للنظر على جدار الغرفة، ولكنها تبدو مهتكة مهشمة كجسد جريح، فتظهر من خلفها ظلال، وكأنها تمثال للعدراء، وعندما نشاء الأحداث للآية والتمثال أن يزولا تظهر أيقونة يهودية خلفهما في عمق الجدار.

إن سعداوي لا يقصد من ذلك تلك المجسمات المادية الممثلة والمشيرة لهذه الأديان، وإنما يقصد كيفية اجتماعها وازدحامها في هذا الضيق، فهذا الحائط في بيت العتاك ينعكس على حي (البتاويين) من جهة، وعلى مدينة بغداد من جهة أخرى، إنها كتلة مزدحمة من الطوائف التي يصعب أو يستحيل أن تتفق في جو سياسي ساخن كجو العراق، الأمر الذي يخلق واقعاً مشحوناً مأزوماً على الدوام.

ويبقى أمر واحد، وهو الكيفية أو الهيئة التي جاءت عليها هذه الرموز في بيت العتاك، وهي مرتبة على النحو الآتي: آية الكرسي، يليها تمثال العدراء، ومن ثم الأيقونة اليهودية، كانت آية الكرسي مهتكة الجانب، فجاءتها ضربة مباغطة من (الشسمه) أطاحت بها، لتحل محلها العدراء، إن (الشسمه) الذي مجده الكثيرون قد أطاح برمز إسلامي يحمل صورة عرش الله - سبحانه وتعالى - وكأن سعداوي يريد القول بأن هذه الحرب الانتقامية التي أطلقها بطله ليست سوى عمليات عشوائية لا دين ولا نظام لها، ولم يبذُ الشسمه أو العتاك مضطربين إثر سقوطها، بل إن تهشم جزء من تمثال العدراء كان أشد وقعاً على نفس الأخير، وكأن تلك اللحظة قلبت موازينه وذكرته بالعجز المبروكة ومناجاتها للتماثيل وصور القديسين، فامتلاً صدره رهبة، ويضعنا سعداوي هنا في لحظة تأمل مع أنفسنا لنرى مدى سذاجة الإنسان العربي الذي تتغير أفكاره ومعتقداته بين اللحظة والأخرى لما يمتلك من عقلية ساذجة مبنية على الخوف والرهبة، وتصديق كل ما يصور أمامها، بينما تبدو أقل اكتراثاً بالكلمات المجردة التي تعجز عن تأملها و إدراكها والإيمان بها.

الطوائف الدينية

في الوقت الذي تبرز فيه الأديان السماوية بصورها الجلية في الحياة والواقع والمجتمعات كافة، نلاحظ وجود أحزاب أو فئات أو طوائف منشقة عن تلك الأديان حاملة بعض أفكارها ومضيفة إليها، أو معارضة مناقضة لها، ولا يكون حضورها واسعاً طاعياً إذا ما قورنت بالأديان السماوية ومعتققيها ومؤيديها.

وتختلف الطوائف بأفكارها وأتباعها عن الأديان السماوية، ففي الوقت الذي تكون فيه معتقدات الطائفة وأفكارها في حالة جمود وتصلب وتزمت في اتجاه واحد في الأفعال والطقوس على الرغم من تغير الحياة وزمنها واحتياجاتها المتجددة، يكون الدين السماوي في حالة من الطواعية، بحيث يسهل على الناس حياتهم الإسلامية، التي تعد رحمة للناس، ومنها: الشافعي، والحنبلي، وغيرها. أما من الناحية النفسية، أو العاطفية الروحية، يظهر أن أصحاب الطوائف أكثر رسوخاً وتعمقاً واستغرافاً في الروحانيات من غيرهم.¹

وتعرض الرواية صورة للطائفة الشيعية في العراق، حيث يميل قسم من هذه الطائفة للزمت والتشدد ومعاداة غيرهم، وتخف وطأة الأمر عند آخرين، فيبدون أقل تمسكاً بما ينادي له المذهب الشيعي، وقد يميلون لتركه مع الزمن:

" ولم يكن من الصعب بالنسبة للقريبيين الجديدين أن يصدقوا عودة دانيال في يوم ما. هناك غائبون كثير، ولا بد أن يعود بعضهم. وهذا ما ظل يحصل تباعاً. حتى أن أحد أخوة نينوس نفسه عاد من أسر طويل في إيران والصدمة التي ظل يتحدث عنها الكثيرون في وقتها أنه ترك عقيدته الأصلية وغدا مسلماً على المذهب الشيعي الاثني عشري، وظل على هذه الحال عدة سنوات قبل أن يعود تدريجياً إلى عقيدته، أو هكذا أوهمهم من أجل إنهاء الفتنة التي حصلت بسببه ".²

¹ ينظر التميمي، علي صبيح: المقدس في المعتقدات الدينية، ص92، ص93.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص73.

حيث يعرض الاقتباس السابق صورة لأخ نينوس، وهو زوج العجوز (إيليشوا)، وتبين هذه الصورة التغير المذهبي الحاصل عليه، حيث انتمى للطائفة الشيعية، بعد أن غيرته جملة من الظروف، منها: السفر والحرب وتغير ظروف الحياة وبعد الأهل والاندماج مع أهل هذا المذهب.

ويغدو الدين صورة مظهرية متمثلة في الثياب والشكل واللون وبعض التغييرات على ملامح الإنسان كإطالة اللحية، وغير ذلك:

"تذكر كبير المنجمين هذه الخلافات وهو يركب مع سائق تكسي عجوز. أبلغه بالعنوان الذي يقصده واتفقا على الأجرة. رمى المنجم العجوز حقيبته على المقاعد الخلفية ثم استراح في المقعد الأمامي. كان بهيئة رجل دين متكرر بملابس مدنية. وربما هذه الهيئة هي التي دفعت السائق العجوز للاسترسال بالكلام حول مواضيع دينية تحديداً. تذكر المنجم العجوز بعض الكلام الذي كان يطرح في صالة الاجتماعات داخل دائرة المتابعة والتعقيب حين ذكر السائق العجوز شيئاً عن الطائفية والأحزاب السياسية.

- الله فقط ليس طائفيًا ولا حزبيًا ¹.

وبصور النص السابق حواراً بين كبير المنجمين وسائق سيارة أجرة، يعرض سعداوي من خلاله رؤية رجل الدين للدين، ومفهومه له وللعقيدة وللانشقاقات الطائفية، كما يصور أيضاً البعد الذي يرى من خلاله بقية المجتمع من غير المتدينين الدين والطائفية والعقائدية، حيث يقوم المتدينون باعتناق الدين وتبعاته والتشدد فيه إلى منحى يميل بهم إلى التعصب والتشدد، ويظهر الدين كشيء متوارث، أو كعادة منقولة، وشكل مطبوع، يخدم مصلحة أو حزباً، وقد ينخرط مع السياسة وأهدافها ومصالحها في ظل التفرع والتقسيم الطائفي والمذهبي.

ويبدو الشعب ناقماً على فئة المتدينين، لأنهم أذاعوا الشذمة والتفرقة بين الناس، وفتحوا باباً واسعاً للفوضى والمصالح الأجنبية والاحتلال، وذلك ليس من أصل الدين، ولا من أمر الله،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص318.

لذلك نلاحظ تلك المحاربة لرجال الدين، التي لا تصيب الدين، بل تصيب أولئك الذين حملوه لغير هدفه.

وفي ظل زيادة الطائفية والمذهبية في العراق، يصور سعداوي ما يجري بين الطوائف من علاقات أو اعتداءات أو حروب، مفترضاً أن الغلبة ستكون للأقوى، ومن هنا نلمح في الرواية ما سمي بالتطهير الطائفي:

" وفي مطلع هذه السنة طلب منها الأب يوشيا استضافة عائلة سنخيرو التي هربت من التطهير الطائفي في حي الدورة جنوبي بغداد. شغلت العائلة ذات الغرفة التي كانت تقيم فيها عائلة نينوس ملكو، ولم يتأخروا إلا بضعة أسابيع قبل أن يغادروا إلى سوريا ليطلبوا الهجرة إلى أوروبا".¹

أشكال ظهور الدين في الرواية

قام سعداوي بتوظيف الدين في روايته مستخدماً أكثر من طريقة أو أسلوب، كما حاول استغلال غير عنصر من العناصر الروائية للقيام بهذا الغرض:

- على مستوى الشخصيات

- إيليشوا

تشكل هذه العجوز الشخصية المتشعبة بالدين، فهي الأكثر امتلاءً بين شخصيات هذه الرواية بالإيمان والتأمل والاستغراق في عالم القديسين والتراثليل.

ويستغل سعداوي هذه الشخصية، لعرض صورة معمقة للدين المسيحي، فمن خلال تنقلها يعرض الكنائس، ومن خلال عباداتها يعرض الطقوس الدينية، ومن خلال بيتها وموجوداته يعرض بعض المقدسات، كما أن العلاقات القائمة بينها وبين جيرانها في الحي تكمل تلك الصورة الدينية التي بدأها سعداوي:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص75.

"في الليل تنتظر على ضوء الفانوس النفطي، فتري تموجات الصورة العتيقة خلف الزجاج الشاحب، ولكنها ترى أيضاً عيني القديس ووجهه الناعم والجميل. تسمع نابو يموء بضجر وهو يغادر الغرفة. ثم ترى عيني القديس وهما تلتفتان ناحيتها. لم يغير القديس من وضعيته. ما زالت ذراعه الطويلة مرفوعة بالرمح، لكن عينيه تلتفتان إليها الآن..."¹

ويظهر النص السابق استغراق (إيليشوا) في موجودات بيتها الدينية، إنها تخلق لنفسها الجو الخاص الذي تريد العيش فيه، بعيداً عن البشر، فتتمكن وحدها من الاستغراق في الروحانيات إلى أعماق حد يوصلها إلى مخاطبة الصور ومحاورتها.

- الأب يوشيا

يشكل الأب يوشيا في الرواية القديس ورجل الدين والملهم والمساعد لغيره من الرعية النصارى، فهو محل ثقته، وهو الأمين على أسرارهم، وتفاصيل حياتهم الصغيرة، وهو من يقوم اعوجاجهم، ويلهمهم جادة الصواب، وكان خير مثال على رجل الدين المسيحي الذي أراد له سعداوي الظهور عوضاً عن إبراز صورة الشيخ أو الإمام عند المسلمين، لأنه رأى في دين النصارى اتصالاً أكبر بالغناء والتراتيل والروحانيات والاستغراق في التأمل الطويل، الأمر الذي يدعم روايته القائمة في جزء كبير منها على التأملات والتخيلات واللامرئيات ودمج العجائبي من الأحداث مع الحقيقي الواقعي منها.

ومن هنا تظهر صورة الأب عند المسيحيين قائداً للكنيسة وقائداً لرعيته وحلقة ربط بينهم وبين الله.

ويظهر يوشيا بشكل لافتي في الرواية معتنياً برواد الكنيسة، ومتابعاً أمور دينهم ودنياهم، ويبرز ذلك أكثر ما يكون من خلال تعامله مع العجوز (إيليشوا) التي تتواصل مع بناتها في الخارج:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 23، ص 24.

"في العادة ينتظر الأب يوشيا رنين هاتفه المحمول ليخبرها أن ماتيلدا تتصل، أو ربما تنتظر ساعة أخرى بعد فوات موعد المكالمة لتطلب من الأب أن يتصل برقم ماتيلدا نفسه".¹

– القديس (ماركوركييس)²

يشكل القديسون بشكل عام محطة دينية مهمة في حياة النصاري، فهم كالأنبياء لهم، فباستطاعتهم تقديم أي رجاء أو دعاء أو طلب لهم، ليوصلوه إلى الرب، ويشكلوا لهم الشفاعة لتحقيق ما يرمون إليه.

وفي هذه الرواية تمثل هذا القديس في شخصية ماركوركييس الذي صورته سعداوي بفارس مغوار محارب يحمل سيفه ورمحه، معلقاً على إحدى جدران بيت إيليشوا، حيث تجري الأخيرة حوارات طويلة معه، بعضها صامت تأملي، وبعضها جهري حوارى معلن عن رغباتها وأمانيتها المتمثلة في عودة ابنها دانيال:

"- أنت متعجلة يا إيليشوا... قلت لك سيحقق لك الله هدأة الروح أو نهاية العذاب... أو تسمعي خبراً يبهجك.. ولكن، لا أحد يفرض على الرب التوقيت المناسب.

ابتدأت جدالها مع القديس لنصف ساعة حتى عادت ملامحه الجميلة إلى التصلب والجمود في نظرته الحاملة في إشارة إلى شعوره بالإرهاق من هذا النقاش العقيم. قرأت صلواتها المعتادة أما الصليب الخشبي الكبير في غرفة نومها، وتأكدت من نوم نابو في زاوية الغرفة على السجادة الصغيرة المصنوعة على شكل جلد نمر آسيوي قبل أن تتوجه لسريرتها لتنام".³

ولما اتخذت العجوز هذا القديس حليفاً ونصيراً لها، وملاذاً لأحلامها وأفكارها، ومتنفساً لآلامها وجدته خير الرفيق والصديق، ونعم المساعد والمدافع عنها، فقد كان يهدد كل من يفكر

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، 12.

² ينظر عيسى، وردا إسحاق: مصادر رسم أيقونة ماركوركييس الشهيد. 19|إبريل|2012.
<http://saint-adday.com/?p=1355>

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص24.

في إيذائها والسخرية منها، مسقطاً عليه، وعليها كما هائلاً من الدفقات الروحانية، والقدرات الغيبية.

ومن الأمثلة على ذلك حوار ه مع الشمس، محذراً إياه من إيذاء العجوز:

"حول بصره إلى صورة القديس الشهيد، ظل يتأملها على ضوء النهار القادم من الشباك، وجذبت انتباهه تلك المهارة في رسم طيات العباءة الحمراء الزاهية التي تخفق خلف الجسد المشدود للقديس المحارب. كانت صورة بديعة لقديس وسيم ذي شفتين دقيقتين، وها هما الشفتان تتحركان الآن:

- عليك أن تكون حذراً..

شفنا القديس تتحركان بحق:

- إنها امرأة عجوز منكوبة.. إذا قمت بإيذائها أو جعلتها تحزن.. أقسم أنني سأغرز رمحي هذا في حلقك".¹

- على مستوى الموجودات

ليس الدين مجرد كتابات مخطوطة في الكتب السماوية، أو عبادات ممارسة في المعابد والأماكن ذات القداسة، كما أنه ليس حكراً على المتدينين، أو رؤساء الملل، بل إنه أشبه ما يكون بالظاهرة، أو الصورة العظمى التي تضم كثيراً من الأجزاء مشكلة بمجملها الدين مصطلحاً وأسلوباً وممارسة.

ونلمح في الرواية صورة الدين مجسدة بالمحسوسات التي تشكل موجودات بعض الأماكن، والتي توحى وتشير بدورها إلى ديانة بعينها، كونها من متعلقاتها، ومن الأمثلة على ذلك:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 65، وص 66.

"بعد الاحتلال وشيوع الفوضى شاهد الجميع كيف عمل هادي وناهم على إعادة ترميم "الخرابة اليهودية" كما كانت تسمى، رغم أنهم لم يروا فيها أي شيء يهودي، لا شمعدانات ولا نجمات سداسية ولا حروف عبرية".¹

ويلاحظ من الاقتباس السابقة تلك الصورة الحسية المشيرة بعمق للدين اليهودي برموزه وأدواته ومتعلقاته، منها: الشمعدانات، والنجمات السداسية، والحروف العبرية.

تماثيل وصور

لا تقتصر الصور الحسية المتعلقة بالدين على كونها مجسمات ملموسة ومحسوسة، بل تتعدى هذا لتظهر بشكل صور مجسدة لقديسين، أو طقوس دينية، وقد تتفاعل الشخصيات مع تلك الصور كونها محتوية لشخصيات دينية ذات مكانة عالية، جاعلة إياهم كالحقيقيين في التعامل والحوار، فيدخلون في باب الشخصيات التخيلية المتعلقة بالزاوية الدينية، وقد تبقى تلك الصور، بصرف النظر عن الموضوع، أو الشيء أو الشخص الذي تمثله جامدة من غير حياة، بحيث يكتفى بقيمتها وما تمثله وتشير إليه من خلال وجودها الذي يضيف نوعاً من القدسية للمكان وأصحابه.

ومن الأمثلة على ذلك تلك الرموز الدينية المسيحية الماثلة في بيت العجوز (إيليشوا)، والمتعلقة في جلها ومعظمها بالقديسين:

"وبإمكانها تجاهل الأماكن كلها إلا موضعها الخاص في صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة الصورة الكبيرة للقديس ماركوركييس الشهيد التي تتوسط صورتين رماديتين أصغر حجماً مؤطرتين بالخشب المحفور لابنها وزوجها تيداروس. هناك صور أخرى بذات الحجم الصغير للعشاء الأخير ولإنزال المسيح من الصليب وثلاث صور بحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى مرسومة بقلم حبر ثخين وألوان باهتة لقديسين من كنائس متعددة...".²

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص30.

² المصدر نفسه، ص22.

وبوضح النص السابق الكيفية التي يبدو عليها بيت العجوز، فهو أشبه ما يكون بتجميع لكثير من الرموز الدينية ذات القدسية في حياة النصارى، من تماثيل وصور وغيرها، بعضها يشير للمسيح، وبعضها الآخر يشير للعدراء، وقديسين آخرين. إن العجوز تستلهم من هذا الجو عمقها الديني الذي غرست نفسها فيه، كما أنها تحاول أن تخلق لنفسها جوها الخاص بعد أن فقدت علاقاتها مع البشر.

آية الكرسي

على الرغم من قلة حضور الدين الإسلامي في الرواية، إذا ما قورن بالدين المسيحي، إلا أن القارئ لا يعدم وجود إشارات إليه، أو إلى بعض الشخصيات التي تمثله، وتنتمي إليه، ومن ذلك آية الكرسي التي كان ناهم عبدكي قد علقها على إحدى جدران البيت الذي سكنه مع هادي العتاك:

" كان هادي العتاك يسمي ناهم (المكروء)، وعلى خلاف أستاذه فهو لا يدخن ولا يشرب الخمر ويخاف من الأمور المتعلقة بالدين كثيراً، ولم يمسس امرأة في حياته حتى يوم زواجه. وهو الذي عمد، بوساوسه الدينية، البيت الذي سكنا فيه بعد إصلاحه، فوضع قطعة كارتون مربعة كبيرة تحتوي آية الكرسي على أحد جدران الغرفة التي سكنا فيها سوياً. لصقها بالعجين ليضمن صعوبة انتزاعها من مكانها ما لم تتمزق نهائياً، ورغم أن هادي لا يكثر كثيراً بقضايا الدين إلا أنه لا يرغب أن يبدو وكأنه عدو أو شخص مارق، لذلك أمضى على خطوة رفيقه وتلميذه، وترك الآية تطل عليه كأول شيء يراه في بداية النهار ¹.

ويظهر سعداوي الطابع الديني الذي ساد في بيت العتاك، ويتضح أن مرد ذلك يعود لناههم، ولا يعود للعتاك، نظراً للفرق الديني الشاسع بينهما، ففي الوقت الذي يكن فيه ناهم للدين الكثير من التمسك والخوف والالتزام والإيمان، يظهر العتاك على نقیض ذلك كله، فهو يكتفي بالاحترام، وينتابه شعور بالخوف في بعض الأحيان.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص32.

ولكن الأمور تتغير بعد موت ناهم، وكأن ذلك إعلان عن انتهاء مرحلة، وابتداء مرحلة جديدة بكل ما فيها:

"وها هي إحدى حافات الآية الكارتونية تتخلع بسبب الرطوبة من تلقاء نفسها وتتطوي إلى الأسفل. لو سحبها أحد ما لربما نجح في انتزاع الآية كلها...".¹

ويظهر النص السابق تهاوي (آية الكرسي) التي اجتهد ناهم في تثبيتها، لأنه أراد رسوخها وثباتها، ولكنها أرادت لنفسها الزوال برحيل صاحبها.

المسبحة

يكمل سعداوي صورة الدين الإسلامي جانحاً مرة أخرى لتصوير الشخصيات الإسلامية، مع بعض المتعلقات بالدين:

"امتلاً الزقاق فجأة بالناس الذين أحاطوا بفرج الدلال وهم يسألونه عن القضية. نهرهم بيده وضرب بعض الصبية بمسبحته السوداء الطويلة وسار مبتعداً".²

حيث يبين النص السابق شخصية فرج الدلال الذي لم يأخذ من الدين سوى قشوره، فلا ذكر في الرواية لطقوسه الدينية أو لعبادته أو لتذكيره أو ترديده وتهليله، فقد اكتفى سعداوي بتعلق الدلال بقشور الدين، ليعرض من خلاله صورة رجل الدين السطحي الذي يعتنق الدين بالشكل والمظهر.

- على مستوى الأحداث

البركة

يطرح سعداوي في الرواية صوراً لبعض المعتقدات والأفكار الشائعة بين الديانات على حد سواء، التي يعتقد بها كثير من الناس، ويحاول أن يبين وجهة نظر المجتمع في الأمر من

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 69.

² المصدر نفسه، ص 81.

خلال ردود فعل الشخصيات على مواقف معينة لها علاقة بهذا المعتقد، أو بتلك الفكرة التي يتحدث عنها سعداوي.

كما أن سعداوي يحاول جاهداً ابتكار الطرق التي تؤثر في وجهة نظر القارئ، واستعمال الأساليب التي ترخي الحبل تارة، وتشده تارة أخرى، فسعداوي يضع القارئ في حيرة من أمره تجاه هذه الأفكار باختيار قبولها والإيمان بها، أو رفضها ونبذها:

"ستقول جارات العجوز إيليشوا في زقاق 7 ؛ إنها غادرت حي البتاويين، ذاهبة إلى الصلاة في كنيسة مارعوديشو قرب الجامعة التكنولوجية، كما تفعل صباح كل أحد، ولهذا حصل الانفجار. فهذه العجوز، كما يعتقد الكثير من الأهالي، تمنع ببركتها ووجودها بينهم، حدوث الأشياء السيئة. ولهذا بدا من المنطقي، أن يحصل ما حصل صباح هذا اليوم".¹

يعرض سعداوي من خلال النص السابق فكرة البركة، والإنسان المبروك، وما يلحق بهذه الفكرة من تبعات ومعتقدات وإيمان، ويستخدم شخصية العجوز (إيليشوا) لهذا الغرض، ويجعلها معبرة عن هذا المعنى، رابطاً إياها بالأحداث الدائرة في الشارع العراقي، ويختصر مفهوم المبروك في كونه إنساناً طرح الله فيه البركة، فيعد وجوده في مكان ما سبباً لطرح البركة في المكان، وتقريب الخير، وإبعاد كل شر، فوجودها في حي البتاويين طرداً للشرور منه على اختلاف أنواعها، ومغادرتها منه يعد فتحاً لباب من الجحيم والشر والكوارث، كما أن سعداوي يجعل الشخص المبروك حاملاً صفة القديس أو الشيء المقدس، الأمر الذي يجعل من حوله في خشية من إيذائه أو الاعتداء عليه، بل على النقيض من ذلك، يحاولون التقرب من ذاك المبروك والتمسح به.

ويختلف أهل الحي في شأن العجوز (إيليشوا)، فينقسمون إلى مؤيد لكونها مبروكة، وللأمور التي وهبها الله لها، وللتأييد الإلهي الذي تتمتع به، وبين معارض مناقض لها، ولأفكارها، حيث تضع هذه الفئة كل هذه الأفكار والمعتقدات التي تحيط بها في دائرة الخرافات

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 11.

والتخيلات والأوهام، وتعلل ابتعاد الشرور عن المكان الذي تحل فيه، أو العكس، بعنصر الصدفة لا أكثر:

"على خلاف كثيرين فإن أم سليم البيضاء جارة إيليشوا العجوز تؤمن بشدة أن هذه العجوز مبروكة ويد الرحمن على كتفها أينما تحل أو تمضي، وبإمكانها إيراد العديد من الحوادث التي تؤكد إيمانها".¹

ويعرض النص السابق مثلاً على مؤيدي (إيليشوا)، ومنهم: أم سليم البيضاء، حيث صدقت بأفكارها، وبكونها مبروكة من الله.

ويعرض النص الآتي تأكيداً على قناعة أم سليم البيضاء بكون العجوز (إيليشوا) مبروكة، بدليل حول الشرور في الأوقات والأماكن التي لا تتواجد فيها:

"لقد سمعت الانفجار خلفها لكنها لم تر شيئاً حين عادت. كان هذا سبباً كافياً لحدوث الانفجار بالنسبة لأم سليم، وتعززت خرافة المرأة المبروكة في ذهنها أكثر".²

ويبيد سعداوي تعليقاً خفياً يدسه في نهاية المشهد، وهو كون هذه المعتقدات والأفكار مندرجة في إطار الخرافات والأوهام التي يوحىها العقل ويهيئها لصاحبها، على الرغم من عدم واقعيتها، أو صحتها، الأمر الذي يخلق نوعاً من النزعة والانشقاق في الرواية حول إنكار هذه المعتقدات، أو جردها، وإنكارها، ورفضها.

القُدَّاس

يعمد سعداوي إلى نقل صورة عن الطقوس والعبادات النصرانية، ورجال الدين النصرانيين، وأماكن العبادة:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص15.

² المصدر نفسه، ص68.

"سيذهب هذا الطعم المر ربما خلال التناول بعد القداس في كنيسة مارعوديشو. ستسمع أصوات بناتها وأولادهن عبر الهاتف فتسحب العتمة من صدرها قليلاً وترى نوراً في عينيها الغائمتين...".¹

وبصور سعداوي في النص السابق طقوس الصلاة عند النصرانيين التي نزع إلى تسميتها بالقداس، وبين ما تعكسه هذه الصلاة على الناس من تآلف ومحبة، وخلق جو روحاني يوحي للإنسان بالتأمل، والتفكر، والاستفاضة بالدعاء.

الشفاعة

تعرض الرواية بعض المشاهد، والمقاطع النصية التي تبين بعض الأفكار أو المعتقدات الدينية، أو التي ألصقت بالدين وانتشرت بين الناس بمعرفتها، وتصديقها، والتمسك بها على أنها من أصل الدين، أو أنها موجودة في الدين، ولكن على غير الشكل أو المفهوم المتعارف عليه، والمتناقل بين الناس:

"كانت غاضبة لأن شفيعها لم يحقق لها أيّاً من وعوده الثلاثة، وهي الوعود التي انتزعتها منه بعد ليال لا حصر لها من التوسل والطلب والبكاء، فهي ترى نفسها تتجه إلى الموت، لن يتبقى لها وقت كثير، وهي تريد علامة من الرب بمصير ولدها، حياً فيعود، أو ميتاً فتعلم قبره أو المكان الذي فيه رفاتة. كانت تريد مواجهة شفيعها بوعده لها، ولكنها انتظرت حلول الليل، فخلال النهار لا تبدو صورة ماركوركييس أكثر من صورة. تبدو جامدة وساكنة تماماً، أما خلال الليل فإن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر. ينزل الرب ليتجسد في هيئة صورة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي أفردتها قطيع الحياة شيئاً فشيئاً حتى لتكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل عن الإيمان".²

يبين النص السابق قضية الشفاعة التي باتت محورة في هذه الرواية، فالإنسان لا يملك زمام أمره ومصيره وعاقبته، إلا ربه الذي خلقه، ودبر شؤونته، فهو الأدرى به، وهو الأعلم

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص12.

² المصدر نفسه، ص23.

والأرحم، وهو المقرر لمصيره، ومن هنا يكون طلب الرحمة والمغفرة والتوبة منه عز وجل دون غيره و وقد ذكر ذلك غير مرة في القرآن:

(وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعاني فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون).¹

فعلاقة الإنسان بربه مفتوحة، لا يقطعها قاطع، ولا يحدها حد، وما من وسيط بين العبد وبين ربه، فالدعاء والابتهال والتضرع، يكون موجهاً له وحده دون غيره، وهو من يملك الإجابة والقبول، وهو من يملك الرفض والرد.

أما الشفاعة، فهي مخصصة للنبي محمد - صلى الله عليه وسلم - الذي خصه ربه بالشفاعة دون غيره من الرسل، ودون غيره من الناس أجمعين، ولكن الوقت الذي يقوم به الرسول الأكرم بالشفاعة مخصوص محدد، وغير عام، فحياة الإنسان الدنيا تكون بينه وبين ربه دون واسطة، أما يوم القيامة، فيحتاج فيه الإنسان لمن يشفع له عند ربه، ويكون الرسول هو المقصود والمخصوص بتلك الشفاعة دون غيره، في ذلك الوقت فقط.

النذور

قد تحتوي بعض الأديان طقوساً أو معتقدات خاصة بها تشير إليها وتميزها عن غيرها، ولكن هذا لا يمنع وجودها عند فئات أو طوائف أخرى، أو ممارستها من معتقلي الديانات المختلفة إذا وجدوا فيها ما يوافق أهواءهم، ولا يتضاد وديانتهم.

ومن تلك الطقوس النذور التي يكثر وجودها أكثر ما يكون عند فئة المسلمين أكثر من غيرهم من أصحاب الديانات الأخرى، وتتنوع النذور في الغرض منها وفي أقسامها وأهدافها وكيفية تنفيذها، الأمر الذي يجعل لها عدة أحكام ومفاهيم دالة عليها، ومفسرة لها.

¹ البقرة | 186.

والنذر ذو علاقة بالإيجاب، أو بإجابة الطلب أو الدعاء الذي توجه به المرء متضرعاً لربه مقابلاً إياه بالوفاء من باب الإجلال والتعظيم لله عز وجل.¹ ويتعلق النذر في الإسلام بعامة بالطاعات، فالشخص يطلق صيغة النذر على شكل شرط يوجب بمقتضاه على الشخص ذاته تنفيذ طاعة لم يكن مكلفاً بها، أو لم تكن مفروضة أو واجبة عليه.²

وتقسم النذور إلى عدة أقسام وفقاً لصيغتها، وللأمر الذي جعل صاحبه يطلق صيغة النذر أو الشرط، ووفقاً للشئ الذي يجعله جواباً للشرط أو واجباً عليه في حال تحقيق النذر:

وأول أقسام النذر هو نذر الطاعة، ولا شك في إباحته وجوازه، كون القائل يشترط على نفسه شيئاً مباحاً لا يعارض فيه الشرع وأحكامه، كالالتزام بأداء نافلة ما من النوافل، أما نذر المعصية، فيقف على النقيض من نذر الطاعة، ففي الوقت الذي تعلق فيه الأول بالمباحات والطاعات الجائزة للمؤمن يتعلق النوع الثاني من النذر بالمعاصي، فيذهب بصاحبه إلى زاوية محرمة، كأن يشترط الشخص على نفسه إذا تحقق شرطه أن يقوم بفعل محرم كشرب الخمر أو غيره، الأمر الذي يحرم فعلته ونذره، ويلحق به الإثم والمعصية، وآخر أنواع النذور هو النذر المباح، ويدل على أمر مباح يشترط الشخص على نفسه فعله، بحيث يكون بعيداً عن الطاعات المفروضة والمباحات المندوبة والمحرمات.³

وقد وردت النذور بمفاهيمها وأنواعها ومصطلحاتها في الكتب الخاصة بالمسلمين دون غيرهم، دلالة على التصاقها بهم، وتأصلها عندهم، ويورد سعداوي في روايته طقس إطلاق النذور في غير موضع:

"تسوط العجوز القدر وتردد مع نفسها:

- نعمة وسلام من الله أبينا والرب يسوع المسيح الذي أحبنا قبل أن نحبه.

¹ ينظر الجرجاني، علي بن محمد بن علي: التعريفات. م. عميرة، عبد الرحمن. بيروت: عالم الكتب. 1987، ص308.

² ينظر أبو البراء المقدسي، عاصم موسى حسين أبو بهاء: فقه العبادات. بيروت: دار الكتب العلمية. 2010، ص356.

³ ينظر المصدر نفسه، ص357.

لقد اكتسبت الكثير من عادات الحي الذي تسكن فيه، لذا نظرت إلى الأمر على أنه نذر تفي به الآن. رغم أن أبونا يوشيا يصحح لها دائماً هذا الاعتقاد الذي تمضي فيه، فيقول لها:

- نحن لا نشترط على الرب مثل المسلمين.. إن فعلت كذا.. سأفعل كذا..¹.

ويعرض النص السابق معتقد النظر بصورته التي تجلت مع العجوز (إيليشوا)، في محاولة من سعداوي لإسقاط بعد جديد من الرواية، أو خلق نوع من التكيف والاندماج بين جزئياتها، فقد تقدم القول إن الطقوس خاصة بذوي الديانة الإسلامية، ويعرض هذا الطقس من خلال شخصية مسيحية متدينة، ومتعمقة في دينها وأفكارها، يكون سعداوي قد دمج بين الدينين الإسلامي والمسيحي، وبين شخصيات الرواية في الوقت نفسه، محاولاً إيجاد نقاط تقاطع بينهم، وأرض واحدة مشتركة تجمعهم، فاختلاف الدين أمسى فرصة ليستعير أصحاب الدين المختلف ما يروونه مناسباً لأفكارهم، ويطبقونه في حياتهم.

يدمج سعداوي في النص اللاحق بين فكرتين، هما: البركة والنذور، ويجعل الفكرة الأخيرة ممثلة من غير شخصية، على النقيض من النص السابق الذي اقتصر في بنائه وتمثيله على العجوز (إيليشوا):

" استمر الأمر لفترة طويلة، حتى غدا أبو زيدون يتحاشى لقاءها أو مصادفتها. لم يعد يمر بزقاق 7 خشية أن تخرج عليه من باب بيتها فجأة لترمي عليه لعنة جديدة مخيفة. وكما نذرت بعض النسوة في حال موت هذا الرجل الشرير بذبح خروف لوجه الله تعالى، نذرت أم دانيال أيضاً، ولم تخبر به الأب يوشيا خشية أن يوبخها ويلومها. كتمت الأمر مع نفسها، وها هي تخبر به ضيفها الصموت وتكشف عنه للمرة الأولى²."

يكمل سعداوي في النصف الأول من نصه فكرة البركة، والإنسان المبروك، الذي يملك حق التصرف في بعض الأمور غير الحسية، فمن الواضح أن أبا زيدون بات يصدق ذلك، أو شيئاً من ذلك، الأمر الذي أوقع في قلبه الرهبة حيال هذه المرأة.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص71.

² المصدر نفسه، ص76.

ويتحدث في النصف الأخير عن النذور، معممًا القيام بها من جمع من النساء اللواتي يشاركن العجوز (إيليشوا) في الحي، ويعرفن أبا زيدون بحكم العلاقات التي تربطهم بصفتهم أبناء حي واحد، وردود أفعالهم على تصرفاته النابية الناقمة على أهل الحي، الأمر الذي بات يعلي من نبرة التهديد والوعيد لهذا الرجل، وقد كان ذلك متخذاً شكل النذور التي مثلت إشارة فرح في حال تخلص الحي منه، فسيذبح الذبائح، وهو عمل خير.

ويطرح الاقتباس الآتي صورة عن طبيعة النذر الذي أطلقته العجوز (إيليشوا)، ويشكل اختلافاً نوعياً عن تلك النذور التي أطلقتها جاراتها، فنذر لها علاقة وصلة بدينها، وبطبيعة عبادتها، وكذلك الحال مع جاراتها المسلمات، وطقوسهن في النذور:

"هذا ما شعرت به أم دانيال بشكل غامض وهي تسمع صديققتها أم سليم تروي لها مذهولة كيف قتل العجوز الشرير. أم سليم نفسها التي نذرت أن تذبح خروفاً أم باب بيتها لو انتقم الله لها من أبي زيدون ولكنها الآن نسيت كل شيء. لقد مضت أكثر من عشرين سنة على مقتل ابنها الأكبر سليم في الحرب. لكن أم دانيال لم تنس. أم سليم لديها ثلاثة أولاد آخرين، لديها بيت صاخب بالحركة والحياة، ليس لدى العجوز إيليشوا سوى قط منتوف الشعر وصور وأثاث قديم. سمعت بقتل أبي زيدون فشكرت الله مع نفسها، واستحضرت أحد نذورها المثيرة؛ عشرون شمعة وردية توقدها أمام مذبح العذراء في كنيسة الأرمن المجاورة. عشرون شمعة بعدد سنين حياة ابنها الذي انتزعه أبو زيدون من بين يديها. ولا تغادر المذبح حتى تذوب الشموع جميعاً وتنطفئ شعلاتها العشرون داخل الشمع الذائب، لتتطفئ حرارة قلبها على ابنها. وترى عدالة الرب ويستحق الشكر منها".¹

ويذكر النص السابق أن نذر تلك العجوز قد ارتبط بدينها، وبوجه الخصوص بالكنيسة وما فيها، وبطقوس الدين وروحانياته، مع ذكر بعض الموجودات الدينية المادية، مثل: كنيسة الأرمن، ومذبح العذراء، أما النذور التي أطلقتها بقية النساء فلم ترتبط بمكان، بل كانت نذور خاصة بتحقيقها نفسها، لا بالمكان الذي ستقام فيه.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص94، ص95.

ويعصور النص الآتي تحقق ما اشترطته العجوز (إيليشوا)، وطريقة تنفيذها لنذرها، التي استلزمت بعض الطقوس والخطوات في المعابد الدينية، الأمر الذي كفل لها الراحة النفسية الداخلية والروحية:

"لم تحضر الأسبوع الماضي للصلاة. فضلت الذهاب إلى كنيسة مارقرداغ في عكد الأثوريين بالشيخ عمر لتفي ببعض نذورها "الإسلامية" المتأخرة. وضعت قبضة من عجينة الحناء على المقبض المعدني التي تستعمل لطرق الباب الخشبي الكبير في كنيسة سانت جورج الانجليكانية في الباب الشرقي. رشت مياهاً على حديقة الزهور الصغيرة في كنيسة السريان الأرثوذكس. مهام معقدة استغرقت منها الأسبوع بكامله. وضعت قبضة الحناء الداكنة على حائط الكنيس اليهودي المهجور، وكذلك على باب "الأورفلي" المطل على مدخل شارع السعدون، وهو الجامع الوحيد في حي البتاويين.

أشعلت أعواداً من البخور الهندي أمام مذبح العذراء في كنيسة مارعوديشو قبل أن يحضر الأب يوشيا. اكتملت نذورها الآن جميعاً."

وتنتقل العجوز (إيليشوا) في غير كنيسة متسلسلة في أداء طقوسها الدينية، ومن ضمن الأماكن الدينية كنيس يهودي، الأمر الذي يدل على سياسة التسامح الديني عند هذه العجوز، فهي تستلهم النذور الإسلامية، وتباشر بتنفيذها وتطبيقها في الأماكن الدينية المسيحية واليهودية، متضمنة في طقوسها بعض العناصر، وهي: الحناء والشمع والبخور وعنصر الشمع حاضر لدى الديانتين اليهودية والمسيحية، لأن أتباع هاتين الديانتين يرون فيه سبباً خالقاً للابتهاال، وللأجواء الروحانية، أما الحناء، فيكثر التصاقه بالمسلمين أكثر من غيرهم، والبخور مستلهم لدى عدة ملل وديانات.

الشرك بالأولياء

يميل الإنسان بسجيته وطبعه وفطرته إلى من هو أكثر منه قدرة وعلماً وحكمة، ومن هنا كانت مسيرة الإنسان موجهة صوب البحث عن الإله، فتخبط الإنسان وضرب في أقاصي

الأرض وأدانيها بحثاً عن الإله الذي خلقه وصوره، ذاك الذي يملك زمام أمره، فيتوجه إليه بالدعاء والابتهال والعبادة، فوجه بصره بادئ ذي بدء صوب الكون من فوقه ومن حوله، فعبد ما سبح في السماء وما دار فيها، وعبد المخلوقات والنار، وما صنعتها يداه من تماثيل، ولم يتوان الإنسان عن تقديس الإنسان، أو وضعه في القلب الخاص بالإله، وصولاً إلى الإيمان بالله - جل وعلا - على سبيل التوحيد والإخلاص، أو الإشراف.

وفي ظل دعوة الله سبحانه وتعالى للمؤمنين بإطاعة الرسول - صلى الله عليه وسلم - ومن يلونه من ذوي الأمر والقائمين بأمور المسلمين، قال تعالى: (يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلاً).¹ ذهبت فئة من المؤمنين للتوجه إلى الأولياء توجهاً يتجاوز معنى الطاعة وصولاً للتقديس والابتهال والدعاء وطلب الشفاعة أو التقرب إليهم بصورة من صور العبادة.

وأكثر ما تكون هذه الأمور قريبة من أصحاب المعتقدات الدينية البدائية، الذين يضعون الكون وقواه الطبيعية والبشرية في عين الحساب إلى جانب الإله المعبود، فلا تقتصر دعواتهم ومناجاتهم على الإله فحسب، بل يتجاوزونه إلى كل ما يشبهه أو يمثله، أو ما يظهر القوة المؤثرة في حياتهم كالأرض، وزعيم القبيلة عند بعض الشعوب، والملك عند شعوب أخرى، وبعض الآلهة التي يعتقد البشر أنها مسؤولة عن الظواهر الطبيعية والكونية، فيحسبون أن هناك آلهة للجبال والرياح والمطر، وغير ذلك.²

ويضع سعداوي في روايته صورة مستقاة لقضية الشرك بالأولياء، ويتخذ الشسمه، وأتباعه مثلاً ونموذجاً لهذه القضية:

" المجنون الكبير شغل بضع شقق في الطابق الثاني مع أتباعه الذين يؤمنون مثله أنني الثقب الأسود والعزرائيل الأكبر الذي سيبتلع هذا العالم كله مرعياً بالبركة الإلهية.

¹ النساء | 59.

² ينظر بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ت. إمام، عبد الفتاح إمام. م. مكاي، عبد الغفار. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي. 1996، ص22.

أما المجنون الأكبر فأخذ الشقتين الآخرين في الطابق الثاني، ويملي على أتباعه، الأقل عدداً من أتباع المجنونين الآخرين، كتابه المقدس الذي يشرع فيه أنني صورة الإله المتجسدة على الأرض، وأنه " الباب " لهذه الصورة. وكانت رؤيتي محرمة عليهم، لذا حين كنت أنزل من الطابق الثالث ويصادفوني في الممرات أو عند السلم يسجدون على الأرض بسرعة ويغطون وجوههم بأيديهم خشية ورعباً¹.

ويعرض النص السابق صورة للشسمه صورها ونقلها للقارئ عن طريق التسجيلات، ليبين له المكانة التي غدا عليها، تلقاء تلك الهالة التي أحيط بها.

ويتضح أن جماعته كانت على درجة من السذاجة، أو على درجة من التزمت والتشدد الديني السلبي، فمن يتفوه بهذا الكلام، لا بد أن في عقله مجموعة من الأوهام التي علقته بالشسمه، أو أن تشدده الديني يميل إلى جانب الخرافات والشرك والتأويل والاعتقاد والتفسير الذاتي وتصديق ذلك، فالشسمه يظهر في النص السابق في صورة تجعله قريباً من الإله أو المهدي أو المسيح أو المخلص، أو أيأ كان الاسم الذي يناسبه، وإن الاعتقاد بذلك جعله في صورة ولي أو قديس يتمسح به غيره، ويتوجهون إليه بالرجاء، ويسقطون عليه شيئاً من روح الإله، فيحرمون على أنفسهم النظر إليه، ويفرضون السجود له:

(يسألك أهل الكتاب أن تنزل عليهم كتاباً من السماء فقد سألوا موسى أكبر من ذلك فقالوا أرنا الله جهرة فأخذتهم الصاعقة بظلمهم ثم اتخذوا العجل من بعد ما جاءتهم البينات فعفونا عن ذلك وآتينا موسى سلطاناً مبيناً)².

(فاسجدوا لله واعبدوا)³.

ومن هنا كان هذا الدين صورة للعقل المغيب، المحتل بالأوهام والخداع من الساسة والقادة، ذاك الدين الذي سار على غير هدى، وضل عن أساسه وثوابته وقوائمه، حتى غدا عبادة للبشر وللمجرمين وأداة يحلل بها القتل والإجرام.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص169، ص170.

² النساء | 153.

³ النجم | 62.

المعجزات والخوارق

من عادة الإنسان الإنكار والجحود واتباع الأهواء والشهوات والدفاع عن كل رأي أو جهة تدعم صالحه وأفكاره التي يؤمن بها، ونبذ كل ما يعارضه ويناقضه، ومعارضته والعمل على تفنيده، ومن هنا كانت الوسائل والطرق التي تؤيد بالحجج والبراهين والإثباتات صحة رأي معين أو جهة أو شخص.

وتختلف تلك الوسائل المشار إليها في صفتها وماهيتها تبعاً لصاحبها ومستخدمها والغرض أو الهدف الذي استخدمت من أجله، وإن أشهرها ما يدعى بالمعجزات والخوارق، وتتعلق المعجزة بالفعل الذي يحمل صفة الإعجاز الذي يقف بقية البشر أمامه مكتوفي الأيدي، سواء أكانت المعجزة متعلقة بحاسة البصر أم اللمس أم غيرها، كما تعبر الخوارق عن الشيء الخارق للعادة الذي لم يألفه البشر، وقد تقترب هذه المفاهيم من مفهوم الكرامة وتختلف تبعاً للشخص الذي تنسب إليه الصفة، فتكون المعجزة، أو الأفعال الخارقة للعادة أقرب ما تكون إلى شخصيات الأنبياء وأفعالهم، أما الكرامة، فتكون قريبة من الأولياء الذين يعدون في منزلة دون الأنبياء.¹

وتعرف المعجزة أو الكرامة أو الفعل الخارق عن طريق اتصاف المرء بصفة لا توجد في غيره، أو قيامه بفعل يعجز عنه غيره، وتعتبر هذه الأمور عن وصول الإنسان إلى حد فاق فيه غيره في جانب من الجوانب، أي تحليه بالكمال في أمر ما قد يتعلق بالعلم، كأن تكون له قدرة على العودة إلى الماضي وكشف أخبار الأقوام من الزمان السحيق، أو استكناه المستقبل واستكشافه، أو الخبرة بالناس من غير المألوفين، وربما القدرة على تتبع أثرهم أو معرفة صفاتهم أو أسرارهم، وقد يتعلق العلم بالقدرة على تفسير الأحلام والرؤيا وتعليلها وتحليلها، وقد يتعلق الكمال بالقدرة والغنى، أي القدرة على القيام بالفعل الخارق الذي غالباً ما يرتبط بالقدرة الجسدية التي تفوق في قوتها سائر البشر، أو إمكانية استغلال هذه القدرة في عمل أمر يُعجز

¹ ينظر ابن تيمية، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم: المعجزة وكرامات الأولياء. م. عطا، مصطفى عبد القادر. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1985، ص27.

الآخرين، كالسحر مثلاً. ويناقض الغنى القدرة، ولكنه يشابهها في الإعجاز، ويتعلق بالترك والاستغناء عما لا يستغني عنه البشر ولا يعيشون من دونه.¹

ولما كانت المعجزات والخوارق خاصة بمن هم في مكانة عليا من الدين، فقد مال الإنسان إلى تقديس أو احترام كل من تمتع بها، واستطاع القيام بمثلها، ومن هنا كانت المحاولات البشرية تتعدد لتقليد ذاك الدعم الإلهي للمعجزات، ولكنها تتأى عن المعجزات الحقيقية، وإن كانت تمّوه على الكثيرين من قليلي الخبرة، أو ضعيفي القلوب، وسريعي الانجراف وراء أهوائهم.

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد) يطرح سعداوي شخصية الشسمه نموذجاً على الإنسان القادر على الإتيان بالفعل الخارق الذي تعجز عنه بقية الشخصيات، الأمر الذي دفع عدداً من المحيطين به إلى إحاطته بهالة من التقديس والتبجيل:

"لم يأكل ضيفها المميز من الطعام الذي وضعته أمامه، وتناولت هي القليل منه، وأجهز "نابو" على قطع اللحم المتبقية ولعق الأواني. لم تنتبه أن ولدها أو شبحه العائد لم يلوث يده بدسم الطعام...".²

ويظهر النص السابق، وغيره من النصوص، بعض الصفات التي تجعل الشسمه شخصاً مختلفاً، متفرداً عن غيره بجملة من الصفات التي تتأى عن الصفات البشرية، وتكون في مجموعها صفات خالقة لإنسان خارق، تمكنه قدراته من القيام بالمهام، والأعمال التي يعجز عنها غيره.

وأولى الصفات التي حملها الشسمه، كانت أقرب إلى الصفات الخاصة بالجسد، والاحتياجات الإنسانية، وهي الحاجة للطعام والشراب اللازمين لإمداد الجسم بالطاقة، وهنا كان الشسمه لا يتناول كليهما، وقد ظهر ذلك من خلال رفضه وابتعاده عن الطعام الذي وضعته

¹ ينظر ابن تيمية، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم: المعجزة وكرامات الأولياء، ص 27.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 71.

(إيليشوا)، وافتقار الرواية لأي نص أو إشارة يظهر من خلالها تناوله للطعام، وعلى الرغم من ذلك كان الشسمه يقوم بالأعمال الصعبة المعقدة المرهقة التي تطلب منه أن يتزود بكم من الطاقة، الأمر الذي يجعله متزوداً بطاقة كافية للقيام بالأعمال بصورة تختلف عما نعهده ونعلمه، مما جعله خارقاً، فريداً.

ومن الصفات الخارقة الأخرى التي تكشفها الرواية:

"- هناك إخباريات عن مجرمين يتم إطلاق النيران عليهم ولكنهم لا يموتون. أكثر من إخبارية من مناطق متفرقة في بغداد. يخترق الرصاص رأس المجرم أو جسده ولكنه يستمر في المسير ويواصل هربه ولا تسقط منه دماء. نحن نعمل على توحيد هذه الإخباريات لأنني أعتقد أنها ليست مجرد مبالغات أو أكاذيب".¹

وتتعلق الصفة الأخرى للشسمه بالمكونات والقدرات الجسدية، فتعرضه الرواية وكأنه إنسان عصي على الموت، إن صح القول، أو أن طرق الموت والقتل التي نعهدها ليست مناسبة لقتله أو التخلص منه، كما أن مكوناته الجسدية تختلف عن بني البشر، فبالإضافة إلى عدم إقدامه على الطعام والشراب، يبدو أن الدماء لا تتدفق في عروقه، وليس لها وجود في جسده، الأمر الذي يشكك في احتمالية وجود القلب عنده أو عمله، ومن هنا يتم التأكيد على ملمح آخر ينتقي وجوده في الرواية، وهو حمل الشسمه للمشاعر والعواطف والأحاسيس، فتكاد الرواية تعدم مشهداً أو نصاً فيه ذكر لانفعالات الشسمه أو خوفه أو قلقه أو هيجان أحاسيسه تجاه موقف ما، الأمر الذي يمكن تفسيره بانتفاء وجود القلب عنده، أو وجوده وانتفاء عمله.

عدا اختلاف الشسمه عنا في جسده وماهيته، وهو ما اتضح في النص السابق، يعرض سعداوي أيضاً، في النص نفسه، تصوراً دينياً عن الجسد ومعناه وماهيته في الفكر الديني والمعتقدات الدينية، فإذا كان الموت لا يقع على جسد الشسمه، كما أنه يحاط بهالة من التقديس توصله لمرتبة القديسين أو المخلصين أو أشباه الآلهة، فإن طبيعة جسده ستختلف وفقاً لفكرة

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص88، ص89.

الفناء والخلود، وطبيعة النظرة للجسد، إما بوصفه إطاراً وصورة محيطة بالروح، أو شيئاً دنيئاً لتلبية الحاجات والرغبات الإنسانية، وفي ظل الحديث عن الخلود لن يكون الجسد الخالد من ماهية الجسد الفاني، وفقاً لكثير من المعتقدات والتصورات الدينية،¹ الأمر الذي يبرر دفع الموت عن جسد الشسمه.

6.2 المرأة

تعرّض الأدب العربي بفنونه المختلفة لموضوع المرأة، وإن كان هذا التعرّض مختلفاً تبعاً للفن الأدبي المتناول، وللزمن الذي كتب فيه النص، فقديماً كان للشعر باع كبير عند العرب يفوق غيره من الفنون النثرية، وقد حظيت المرأة بنصيب منه، مال الشاعر في أحيان كثيرة منه إلى التكنية والتعمية وفضلها على التصريح، وذلك نظراً لطبيعة المجتمع وعاداته وتقاليده، ومع مرور الزمن بات يدخل التصريح في نصه ليحتل مساحة أكثر من التعمية، وفي المرحلة التالية دخلت المرأة في الفنون النثرية، واحتلت مكانة لا تقل عن مكانتها في الشعر.

وعندما ازدادت المساحة التي تحتلها المرأة في الأدب، باتت تأخذ صوراً متنوعة في ظهورها، فهناك المرأة الجادة وهناك الخاملة والمتقفة وغير المتقفة والمتدنية وغير المتدنية وذات الغواية. كما أنها دخلت في مواضيع مختلفة كذلك، فقد أدرجها الكتاب في الموضوع: السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي وغيره.

ولم يختلف حال الروائيين العراقيين عن غيرهم، فقد شاركوا قضية المرأة في أعمالهم، وأفسحوا لها المجال الواسع في كثير من القصص والروايات، ولم يستطيعوا تجريد كتاباتهم من صورها ومشاكلها وقضاياها، نظراً لوجودها الطاعي على المجتمع، فإن لم تكن أمّاً، فهي ابنة أو زوجة أو أخت وشريكة وبالتالي رافقت المرأة الكتاب العراقيين في مؤلفاتهم الأدبية عارضين صورتها، ومحاولين مناقشة قضاياها وحل مشاكلها.²

¹ ينظر فرنان، جان بيير: بين الأسطورة والسياسة. ت. جمال شحيد. ط1. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. 1999، ص222، ص223.

² ينظر سعود، حمادي خلف: *توظيف مشاكل المرأة في الرواية العراقية*. مجلة جامعة ذي قار. العدد 4. المجلد 9. 2014، ص1.

ويطرح سعداوي المرأة في هذه الرواية بوصفها عضواً مشاركاً في القصة يظهر في دور البطولة حيناً، ويتحدى إلى ما هو أبعد من ذلك حيناً آخر، ويمكن تقسيم صورة أو أنماط المرأة في الرواية وفقاً للدور الذي تؤديه، وللطبقة الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها كما يأتي:

- المرأة المثقفة في الطبقة العاملة

تعيش هذه المرأة في طبقة أرستقراطية مثقفة بعيدة عن بيئات الأحياء القديمة، فهي تعيش في المناطق الحديثة المتقدمة، وتمارس عملاً يناسب ثقافتها، وتبدو ذات جاذبية داخلية وخارجية، من حيث ثقافتها ومستواها، ومن حيث شكلها الخارجي، ولكن الأمر الأخير قد يعرضها لنوع من الامتحان أو الابتزاز، على المستوى الشخصي، أو الوظيفي، ومن الأمثلة عليها: نوال الوزير.

- المرأة غير المثقفة في الطبقة الممتحنة الشرف

إنها المرأة في الطبقة الاجتماعية المتدنية التي جلدتها صعوبة العيش والانتكاسات السياسية المتكررة، لتضطر في نهاية المطاف إلى بيع شرفها واتخاذ ذلك مهنة تعتاش منها، مما يجعلها إنسانة معدومة الجوهر، متجردة من أخلاقها وقيمها، منساقاة وراء منافعها المادية، ومن الأمثلة عليها: رغائب، وزينه.

وليس هذا النمط جديداً في الأدب العربي عموماً، والعراقي خصوصاً، فقد وردت صورة المرأة اللعوب أو الباغية عند كليهما ولعل (حكاية العيون الخضر) لفؤاد التكرلي كانت من بواكير الأدب العراقي الممثلة لهذه الصورة.¹

¹ ينظر الطاهر، علي جواد: في القصص العراقي المعاصر. صيدا - بيروت: منشورات المكتبة العصرية. 1967،

- المرأة المتدينة غير المثقفة

وهي المرأة التي تعتنق الدين وتلتزم فيه بكل تفاصيله، كما أنها امرأة غير مثقفة، أو متدينة الثقافة، وبالتالي فقد تقوم بأمور تهوؤها لها عقليتها البسيطة، فتحسبها من الدين، مثل: العجوز (إيليشوا).

- المرأة غير المثقفة وغير المتدينة

إنها خير مثال على المرأة الساذجة الفارغة التي تتأى عن الثقافة والدين، فتمارس حياتها على نحو عشوائي بعيد عن أي نظام يسوده كما أنها تهزأ من غيرها سواء أكانوا مثقفين أم متدينين، مثل: أم سليم البيضة.

- العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية

ليس المقصود بالرجل الزوج، فقد يكون الرجل هو الابن أو الأخ أو الأب أو غيره، وتربطه بالمرأة علاقة ما كما يأتي:

- علاقة إخلاص واشتياق دائم

إن المرأة هنا تعطي للرجل جم احترامها وحبها وإخلاصها، وتقوم بينها وبينه رابطة من التفاني، وتبدو المرأة هنا أكثر عطاء للمشاعر من الطرف الآخر، وربما يتمثل ذلك في المرأة بوصفها أمًا نحو أبنائها، أكثر منها زوجة نحو زوجها، ويتمثل ذلك في علاقة (إيليشوا) و(دانيال)، تلك العجوز التي أضاعت عمرها في وحدة عابثة منتظرة ذلك الذي لن يعود، مرابطة في مدينة يحوم حولها وبين أرجائها موت وشيك.

- علاقة إهمال وانفصام وعدم اكتراث

تبدي المرأة هنا نحو زوجها وأبنائها وعائلتها كافة بروداً وإهمالاً، فلا تشعر بقيمة الزوج أو سطوته، أو حتى وجوده في حياتها، ولا تعطي بالاً لأبنائها، ولا تشعر حيالهم بأي مسؤولية أو تكليف، ونلمس ذلك في شخصية: أم سليم البيضة.

- علاقة سيطرة وتملك من أحد الطرفين على الآخر

لا تكون العلاقة السائدة هنا علاقة إنصاف أو احترام متبادل بين الرجل والمرأة، حيث يسعى أحدهما إلى إهانة الآخر، أو تملكه أو إذلاله وفقاً للدائرة الأضعف، فقد تكون المرأة، وقد يكون الرجل، ويظهر ذلك بين الثنائيات الآتية:

باهر السعيد ونوال الوزير.

محمود السوادي ونوال الوزير.

- المرأة والسياسة

يختلف موقف المرأة من السياسة انتقالاً من شخصية لأخرى كما يأتي:

- القرب من الحياة السياسية وفهمها، والانخراط فيها أحياناً

تسعى بعض الشخصيات النسوية ذات النفوذ في الرواية لولوج الحياة السياسية، أو التقرب من دائرتها، وذلك عن طريق عقد علاقات مع ذوي المناصب وأولئك المتنفذين في الدولة، مثل: نوال الوزير.

- الوقوع ضحية الحياة السياسية وأحداثها

تخلّف السياسة بأحداثها ومجرياتها وعواقبها أثراً جليلاً على المجتمع بشكل عام، وعلى العنصر النسوي بشكل خاص، كونه يشكل الدائرة الأضعف فيه، وقد ينطبق ذلك على اضطرار بعضهن للانخراط في أجواء حياة متدنية تعج بالأهواء والشهوات، ونلمس ذلك في شخصيتي: زينة ورغائب.

- محاولة التقرب من الحياة السياسية باستخدام معتقدات الدين، أو مفاهيم وتفسيرات شعبية

تحاول المرأة هنا إقحام نفسها في مواضيع السياسة، وتظهر - بنظر نفسها - إنساناً مفوهاً يجيد النقاش والجدل والاستنتاج والتنبؤ، ولكن الطرق التي تستخدمها لذلك تقليدية

وساذجة، أو أنها لا تناسب حياة سياسية ذات واقع مختلط مليء بالمجهول، ومن الأمثلة على ذلك:

إيليشوا، وأم سليم البيضة.

- المرأة ودور البطولة

بالحديث عن أدوار البطولة في رواية سعداوي هذه، فإنه يمكن القول: إنّ الرجل والمرأة قد تشاركا في دور البطولة، وإن كان عنوان الرواية وكثير من أحداثها يوهم القارئ بأن البطولة محتكرة على الرجل ومنحرفة نحوه، وهي بالحقيقة مشتركة بين كليهما، ويظهر ذلك على النحو الآتي:

تحتل العجوز (إيليشوا) دور البطولة ممثلة العنصر الأنثوي، إلى جانب العتاك، والشسمه اللذين يمثلان العنصر الذكوري، وإذا كانت الأحداث تربط بين العتاك والشسمه في أحيان كثيرة، وتوحد بينهما بصورة مطلقة في نهاية الرواية، ليغدوا صورة لرجل واحد، أو فنقل لمجرم واحد، فإن النتيجة تكون عندها أن البطولة قد نصفت بين الرجل والمرأة دون أن يتغلب أحدهما على الآخر، وإن بطولة الرجل قد ملئت بالسلبات والنقد والاعتراضات والعواقب الوخيمة، على النقيض من بطولة المرأة التي عمتها الإيجابيات، وسادها الهدوء، فجاءت المرأة محملة برموز كثيرة أراد سعداوي تعزيزها، في مقدمتها التمسك بالدين، فظهرت إيليشوا - منذ الصفحات الأولى من الرواية - امرأة متدينة، مواظبة على الذهاب إلى الكنائس، والصلاة، والابتهاال، كما أن بيتها كان صورة معبرة عن ذلك، من خلال تلك التماثيل والصورة التي ملأته، وعدا الدين حملت بطولتها رمزاً سامياً لا يجده القارئ عند شخصية أخرى، وهو التمسك بالوطن، من خلال تشبثها ببيتها ورفضها القاطع مغادرته، والرمز الأخير يشير إلى الأم النموذجية المثالية التي تفردت في هذه الشخصية دون الشخصيات الأخرى في الرواية، فهي المنتظرة منذ عشرين عاماً تترقب عودة ابنها الذاهب إلى الحرب، ولا تمل من رفع دعواتها كل يوم ليعود لها.

7.2 الغيبيات واللامرئيات

أخذت الغيبيات من الاستتار والاحتجاب في العلم والدراية عن الإنسان، ومفردها غيب، فكل ما ستره الله عن عقل الإنسان وخياله وعلمه كان غيباً خاصاً بذاته وحده - عز وجل -¹

ومال سعداوي في جانب كبير من روايته للتحدث عن الغيبيات واللامرئيات، إنه يضع الموجودات والمحسوسات جانباً، ويفتح أفقاً واسعاً من الأفكار التي يستطيع الإنسان أن يستلهمها بخياله فحسب، مدرجاً ذلك في إطار الميتافيزيقيا، باثناً أفكاره وإيماءاته عبر النصوص بشخصياتها، وأحداثها، تاركاً للقارئ فرصة للتحليل والربط بين النصوص ومردها الديني أو غير الديني، في محاولة للرفض أو القبول لها.²

- الروح

تبقى الروح ضرباً من الغيبيات والمعميات عن الإنسان مهما نوقشت وطرحت، فليس للإنسان علم بماهيتها وهيئتها وطبيعتها تحركها وعلاقتها بالشعور وكيفية ارتباطها بالجسد وموقفها بعد الموت، من حيث الثواب والعقاب الآجل والعاجل، كل ذلك كان ولا زال يقبع في باب التوقعات والتكهنات المنطلقة من إشارات خفية مبثوثة على قلة في القرآن الكريم والسنة النبوية.

ولم يكن موضوع الروح مجهولاً على البشر فحسب، فقد عم ذاك الجهل فيه عالم الأنبياء والرسل، ويبرز ذلك في خطاب الله للرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - موحياً له بالرد نافياً عن نفسه العلم بالروح ناسباً كل ما يتعلق بها من معارف الله عز وجل عند سؤال قریش له: (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً ولئن شئنا لنذهبن بالذي أوحينا إليك ثم لا تجد لك به علينا وكيلاً إلا رحمة من ربك إن فضله كان عليك كبيراً).³

¹ ينظر الجرجاني، علي بن محمد بن علي: التعريفات، ص 209.

² ينظر محمد، رنا فرمان: الأدائية: "بعد" ما بعد الحداثة (فرانكشتاين في بغداد) إنموذجاً، ص 155.

³ الإسراء 85 - 87.

وما يمكن معرفته أو الاستدلال عليه من الأدلة العقلية والنقلية التي تحدثت عن الروح ذاك الاختلاف بين أرواح المؤمنين والكفار، من حيث مصائرهما، فأرواح المؤمنين في طريق ميسرة صوب الجنة، إذا كانت حسناتهم أهلاً لدخولهم إياها، وأرواح الكفار تساق إلى نار جهنم وبئس المصير.¹

وتتقسم الأرواح بناء على المصائر التي تؤول إليها إلى أقسام ثلاثة: القسم الأول هم المقربون، وقد يكون للمسمى علاقة بالقرب من الله ومن نعيمه والفوز برضوانه، حيث تنعم هذه الفئة بجنان النعيم جزاءً لأعمالها الصالحة، ويليهما أصحاب اليمين، الذين اتخذوا اسمهم من اليمين والخير والبركة التي انبثقت من أعمالهم، وصالح ما قدمته أيديهم، لذلك يسلمهم الله من عذاب الجنة ويحفظ أجسادهم عنه، وآخر فئة هي المكذبة الضالة، وقد طبعت صفاتها وسجاياها بصفتي الكذب والضلال، فخلعا اسماً دالاً عليها، وقد أدت الأعمال التي قام بها أصحاب هذه الفئة إلى ضلالهم في النار وعذاب الجحيم وأهوالها.²

ولما كانت الروح تحتل هذا القدر من الخصوصية، وتحاط بكم هائل من الأهمية من جهة، وكم هائل من الضبابية والتعمية من جهة أخرى لجأ الفلاسفة وغيرهم من المحللين إلى محاولة فهمها أو إدراكها بطرائقهم الخاصة، فنتج عن محاولاتهم ما سموه بالإدراك الروحي الذي يقف جنباً إلى جنب مع الإدراكين العقلي والنفسي، بيد أن الإدراك الأول منبثق من الطبيعة، أو متعلق بها من ناحية فهمه واستيعابه، فبالنظر صوب الإنسان، ومحاولة فهم أعضائه، أو حواسه إدراكاً روحياً نجد أنه يمتلك عينين، ولكل منها غرض أو وظيفة خلقت من أجلها، فاليسرى خاصة بالإدراك المادي، وجميع الحاجات المتصلة بالجسد والخاصة به، أما اليمنى، فهي تختلف في وظيفتها ودورها عن اليسرى، ففي الوقت الذي اتصلت فيه سابقتها بوظيفة مادية تتصل هي بوظيفة روحية تتأى عن الماديات، وتؤمن لصاحبها حاجاته الروحية.³

¹ ينظر كشك، عبد الحميد: حقائق وحديث عن الروح. القاهرة: المكتب المصري الحديث. (د.ت)، ص91.

² ينظر المرجع نفسه، ص92.

³ ينظر ز.سانا: الرموز والأرقام في الفكر الإلهي. ط1. دمشق: دار الأوانل. 2009، ص82.

ويبقى الحديث عن الروح ضرباً من التكهّنات والتنبؤات في ظل غياب مادة كافية تفهم هذا الموضوع وشمول أجزائه، وهذا لا يمنع تناوله في نطاق فن أدبي تميل فيه المادة الروحية إلى درب التخيلات التي تهيم بالعقل والوجدان، ومن هنا قامت الفكرة الأساسية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) على مبدأ انزياح الروح عن جسدها، وتقلب المصائر عليها، ومحاولتها للدفاع عن الحياة المسلوبة منها والحق في استعادتها على الصورة الأصلية، أو على صورة قريبة منها، وذلك من خلال ضرب من الشخصيات، والأحداث، والأفكار المستندة إلى الخيال حيناً، إلى موروثات بعض الشعوب، والخرافات حيناً آخر:

- عودة الروح إلى الجسد بعد مفارقتها له

يضع سعداوي في روايته تصوراً خاصاً للروح، ولما تسلكه بعد مغادرتها للجسد، جاعلاً السلطة عليها بيد ملك الموت، والإله معاً، جاعلاً نسبة خطأ في وقوع الموت:

"- أحياناً تخرج الروح من الجسد. تموت، ثم يغير عزرائيل رأيه، أو يصحح الخطأ الذي ارتكبه فيعيد الروح إلى جسدها.. ثم يعطي الإله أمراً للجسد أن ينهض... يعني تكون الروح مثل البنزين في السيارة، ولكن تشغيلها يستوجب قذحة زناد".¹

إن سعداوي يعرض موضوع الروح في نطاق بدائي، حيث يجنح عن إطار المنطق، كما يجنح عن الأطر العقائدية والدينية الثابتة المنصوص عليها بالثابت من القرآن الكريم، والسنة النبوية، ومن ذلك تخصيصه لملك الموت باسم (عزرائيل)، وهو من غير الثابت في المتناقل والمتداول في الشريعة، فلم يصل إلينا فيما يتعلق بالموت والآخرة والنار، إلا اسم: اسرافيل، ومالك، قال تعالى: (ونادوا يا مالك ليقتض علينا ربك قال إنكم ماكثون).²

كما أن سعداوي لا يفترض كون الموت حدثاً جازماً لا مرد له، ولا رجعة عنه، بل يراه شيئاً قابلاً للتعديل والتغيير، وهذا ما يناقض الشريعة الإسلامية التي تنص على كون الموت حدثاً

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 47.

² الزخرف | 77.

محتوماً مسجلاً على الإنسان منذ بداية حياته في وصفه وهيئته وماهيته، فأقدار البشر مسجلة في سنين عمرهم وأرزاقهم وآجالهم وشقائهم أو سعادتهم وكيفية موتهم، وزمنه ومكانه. قال تعالى: (ولكل أمة أجل فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون).¹

(وجاءت سكرة الموت بالحق ذلك ما كنت منه تحيد).²

ويحاول سعداوي أن يعرض المفهوم السائد لدى شخصيات الرواية حول الروح، والموت، وعلاقة الروح بالجسد، قاصداً من وراء ذلك التنقيب عن المعتقدات، والأفكار، والأصول التي ينبثق منها كل رأي، ومن ثم التصنيف، والتحليل، والتفسير المنطقي لها الذي قد يضعها في إطار الخرافات والأوهام، أو يضمها إلى مرجع ديني ما:

"- والله الحياة صارت صعبة.. ما نفع البيت إذا كانت الحياة صعبة.. خوف وموت وقلق.. المجرمين بالشوارع.. الناس عيونها تاكل الواحد وهو يمشي.. حتى بالنوم كوابيس وكلساع نفز.. البلد صاير يا ام دنيه مثل هاي الخرابة اليهودية اللي بصفك.

- " لا تخافوا من الذين يقتلون الجسد".

أي.

رد الشماس ولم يجد جواباً على المقتبس الديني الذي لم يعرف كيف استحضرت هذه العجوز...".³

ويجعل النص السابق للموت وللروح وللجسد صلة علائقية، فالروح شيء سام يترفع عن الموت والقتل وسفك الدماء والحروب وتبعاتها، فالروح شيء نجهله، لأنه يبتعد عما نستطيع استكشافه بحواسنا وإدراكنا.

¹ الأعراف | 34.

² ق | 19.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 245.

ومن هنا ربطت الرواية الموت والقتل بالجسد، لأنه يمثل ذاك المظهر المادي الخارجي للإنسان الذي يستطيع غيره من خلاله التعامل معه، لذلك كان القتل فعلاً موجهاً للجسد دون الروح.

ولعل الرأي الأخير كان أشد صواباً وأكثر صلة منه بالدين وأصوله من سابقه، ولا بد أن للشخصية دوراً في الكلام المقول، فسعداوي يجعل كل شخصية معبرة عن ذواتها ودواخلها وأفكارها، فالرأي الصادر عن العجوز (إيليشوا) كان خارجاً من عمق هذه المرأة المتدينة كثيرة الابتهاال، والتردد على الكنائس، وأماكن العبادة، على نقیض الرأي السابق الخارج عن شاب يبدو من هيئته الخارجية - التي باشر سعداوي بوصفها في أحد مواضع الرواية - ذاك البعد عن الدين وأصوله، وبالتالي سيكون كل تفسير أو تعلیل یطلقه نائباً عن الدين.

- التنجيم

لا یسأم الإنسان من محاولة رتق الحجب ومحاولة كشف المجهول بتوقعه وتكهنه للاستعداد له أيما استعداد، ومن هنا كان الإنسان مفتوناً منذ القدم بالمستقبل، حيث كان یخطط ویضع كل الوسائل والطرق لمعرفة، أو إيجاد رموز تهدیه إلى بعض ما سیلاقیه، وقد كان الكون من حوله من أكبر وأول ملهماتہ إلى هذا الطريق، نظراً لتأخر العلم والاختراعات عن الإنسان القديم، والشأو البعيد بینها و بینه، لذلك حاول استخدام كل الطاقات والملهمات المسخرة له والمحیطة به على بساطتها وبدائیتها لخدمة هذا الغرض.

وكان التنجيم من أشهر محاولات الإنسان لترقب المستقبل وأحداثه، وهو متعلق بحركة الأفق التي شغلت الإنسان كثيراً من أجرام وكواكب ونجوم وغيرها، وقد اشتق التنجيم من كلمة نجم التي تشتمل وتدل على الفلك بعامة، ویقوم التنجيم على مراقبة حركات الأفلاك وسكناتها، وربطها بما یحدث على الأرض، بحيث أنهم جعلوا للفلك علاقة وثيقة بالأرض، فهو مؤثر على الأرض، والأرض متأثرة به، ومن هنا یتضح أن التنجيم بجله ليس مبنياً على أساس أو قاعدة

ثابتة، إنما هو ضرب من العبث والتنبؤات النائية عن الصحة والدقة والحقيقة، لذلك عد في عرف الدين سحراً محرماً منهيّاً عنه.¹

و كان للتنجيم، والتنبؤ بالمستقبل حضور في الرواية في غير موضع من قبل أكثر من جهة وشخصية:

"هذا السؤال يدور في ذهن كبير المنجمين أيضاً، وهو يقلب بطاقات اللعب على طاولته في غرفته المشتركة مع المنجم الصغير. يفردها ثم يجمعها. يعيد خلطها بيديه مثل لاعب بوكر ماهر، ثم يستل ورقة واحدة، يضعها أمام عينيه مباشرة، ويجمد في هذه الحركة لبضعة ثوان، حتى أنه لا يحرك رموش عينيه ويبقى يحرق في الأمام بحدة وكأنه يرى هوة سحيقة داخل ورقة اللعب أو باباً مفتوحاً على عالم فسيح لا يراه أحد غيره".²

وانقسمت الشخصيات حيال موضوع التنجيم، إلى شخصيات قائمة عليه، حيث احترفت مجموعة من الشخصيات التنجيم، وكان لها أقرب ما يكون بالوظيفة، إضافة إلى كونه مهارة وهواية.

وكانت الفئة الأخرى متعاملة مع هؤلاء المنجمين دون التدخل في فعل التنجيم، وإنما الاكتفاء باستشارة المنجمين حول موضوع ما أو قضية ما، والأخذ بآراء المنجمين حول ذلك وتصديقها وإقامة الأعمال والآراء والقرارات بناءً عليها.

ويوضح النص السابق أبرز العاملين في التنجيم، وقد اختار لهما سعداوي ألقاباً مشتقة من مهنتهما عوضاً عن الأسماء، وهما: المنجمان الأكبر والأصغر، أو المعلم وتلميذه، ويستعرض سعداوي في بعض النصوص مواقف يتعرضان لها، وقضايا تطرح عليهما، والأساليب والطرق التي يتبعانها في الوصول للإجابة، وردة فعل الآخرين على ذلك.

¹ ينظر العثيمين، محمد بن صالح: *فقه العبادات*. ط1. الرياض: دار الوطن. 1416 هـ، ص65.

² سعداوي، أحمد: *فرانكشتاين في بغداد*، ص250.

وكانت قضية الشسمه أكثر قضية تشغل بال المنجمين وبال العاملين في دائرة التنجيم، وقد اشتهر المنجم الأكبر بطريقته في التتبع والتنبؤ والترصد للأحداث ولحركة الشخصيات، عن طريق حركات معينة يجريها بمهارة مستعملاً ورق اللعب.

أما المنجم الأصغر، فقد ذكر غير مرة في نصوص الرواية، وقد حاول سعداوي أن يجعل علاقته بأستاذه غير سوية، وكأنه بات متحدياً له، أو محاولاً التفوق عليه، مستعملاً طريقة أخرى تختلف عن طريقة معلمه في التنجيم:

"بمجرد خروج الأستاذ وصفق الباب خلفه، استدار المنجم الصغير ثم استعدل في جلسته على سريره. كانت هناك مهمة يريد القيام بها هذه الليلة.

عاد وجلس إلى الطاولة، مستبعداً احتمالات أن يغير أستاذه من خطته فجأة ليعود ويدخل عليه الغرفة. أخرج كيس الرمل الأحمر من جيبه ثم سكب كفه على الطاولة أمامه. ظل يلعب بهذا الرمل، يفرده، يصنع منه قرصاً واسعاً، ثم يعود ويكشطه بيديه حتى آخر حبة ليصنع تلاً صغيراً. ثم يثقبه من المنتصف، ويرفع قبضة من الرمل بكفه ويبقى يسكب منها بهدوء خيطاً رملياً دقيقاً داخل التجويف. إنها ألعاب صبيانية حمقاء. قال هذا العميد سرور مع نفسه في مرة، حين شاهد المنجم التلميذ يلعب بأكياس رمله الصغيرة. وكان تقديره خاطئاً لخطورة عمل هذا الشاب.

إنها رمال من مكان خاص يقع في الربع الخالي في الجزيرة العربية. رمل له طاقة سحرية كبيرة لا يقدرها إلا من يعرف كيف يستخرج هذه الطاقة...".¹

إن المنجم الصغير قد مال لاستعمال الرمال في التنجيم على النقيض من معلمه الذي استعمل ورق اللعب، وقد بدا أكثر قدرة ومعرفة ودهاءً منه، وبدا جاحداً مأكراً لفضله، محاولاً التفوق عليه والتخلص أو الانتقام منه، وقد أغفل الكثيرون في دائرة المتابعة والتعقيب ما يتمتع

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص252، ص253.

به المنجم الصغير، وعدوا الأكبر أكثر منه مهارة، لذلك كانوا يقدمونه في مهماتهم وتحركاتهم ويستشيرونه في سكناتهم.

ويجنح سعداوي إلى خلق جو من الاندماج والاختلاط بين أجزاء الرواية ومقاطعها، فنراه يدمج قطاع السياسة مع التنجيم، حيث بات التنجيم دائرة أو قسماً من الأقسام المهمة التي لا غنى عنها في أي تحقيق أو ترصد أو استقصاء، ولا يكف سعداوي عن الدمج والخلط، ولا يقف عند هذا الحد، بل يتابع عمله، فيدخل قطاع الصحافة في هذا الخليط الغريب، مكوناً ثالوثاً رأسه السياسة وطرفاه: الصحافة والتنجيم:

"لم أستطع إخبارك بالحقيقة في وقتها حتى لا أربكك، وفضلت الاحتفاظ بها لنفسي، ولكنني مضطر الآن لكشفها؛ كانت زيارتنا من أجل شيء محدد؛ أن يرى منجموه مستقبلك أنت. مستقبل محمود السوادي. وكم كنت مذهولاً ومتفاجئاً مما سمعت. لقد قال كبير المنجمين إن هذا الشاب، الذي هو أنت، سيكون له مستقبل زاهر، سيترقى ليكون واحداً من أهم الشخصيات العراقية، ولكنه بحاجة إلى تدريب. بحاجة إلى مواجهة أوضاع صعبة لكي يتعلم التصرف إزاءها. لا أدري كيف تتلقى هذا الكلام الآن، ولكنك ستغدو يا محمود، وبعد خمس عشرة سنة بالضبط، رئيس وزراء العراق القادم...".¹

ويصور النص السابق الصحفي الشاب: محمود السوادي ورئيسه السعيد ومدير دائرة المتابعة والتعقيب مجيد سرور وبعض المنجمين، وقد عملت دائرة التنجيم هنا في التنبؤ بمصير السوادي المهني. ومن الملاحظ على النص السابق ذلك الانصياع والانسياق من السياسة وسلطتها وكيانها، والصحافة كذلك وراء التنجيم والانشغال به على الرغم من زمن الرواية المتقدم من جهة، وكون شخصياتها متعلمة مثقفة من جهة أخرى، كما أن ذلك يعكس أيضاً الميول السياسية والأطماع بها، إضافة إلى ما تقوم به السياسة من استغلال للمناصب والدوائر في أعمال غير متعلقة بالدولة أو بالشعب، وقد اتضح ذلك من خلال استغلال المنجمين لكشف طالع السوادي.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 344.

- التناسخ

يبقى عالم ما بعد الموت، أو ذاك العالم المغيب بالنوم أو الغيبوبة، بموت قصير أو طويل عالماً شأنك العلاقات والمفاهيم، يصعب فهمه وتحليله في ظل التناقضات الواردة من عدة جهات وزوايا تدرس الموضوع وتحلله، فعلماء الدين من جهة، وأصحاب المعتقدات الدينية غير السماوية، والمحللون النفسيون من جهة أخرى، فكل منهم يضع التحليل والرؤيا التي تتناسب والأهواء التي يميل إليها ويؤمن بها، فثمة اختلاف وتعارض في قضية الخصوصية أو العمومية للروح بعد مفارقتها للجسد، فإن كانت الروح تلتزم قانون الخصوصية، فهذا يعني أنها لن تغادر جسد صاحبها إلى جسد آخر، بل ستذهب إلى مقرها الأخير في الجنة أو النار، وفي حال كانت الروح تتبع قانون العمومية، فإنها ستغادر جسد صاحبها متوجهة إلى جسد آخر، الأمر الذي يفتح الباب على عدة مواضيع ذات علاقة بالروح التي غادرت الجسد، وموقفها من أجساد الآخرين، ومن العالمين العلوي والسفلي.

ومن أبرز المواضيع، وأكثرها تعلقاً بغيبويات الروح بعد الموت ما شاع عند كثير من الشعوب والمفكرين في ظل مسمى التناسخ الذي بات موضوعاً ضخماً كثير الجدل في أصوله وتداعياته وحجج أصحابه، ويتعلق مفهوم التناسخ بانتقال الروح بعد مفارقتها لجسد صاحبها إلى جسد آخر تجد فيه ما يشبه صاحبها الأول.¹

وليست الروح - وفقاً للتناسخ - حكرًا على جسد واحد في عملية الانتقال المنصوص عليها، فقد تتابع انتقالها في عدة أجساد ممارسة دورات متتالية بينهم إذا وجدت ما يجذبها ويشاكلها فيهم.² فإذا كان صاحب الجسد صالحاً، فإن روحه بعد موته ومفارقتها له تبحث عن جسد آخر صالح مشابه له، فتحتله وتسكن فيه، أما إذا كان صاحبها فاجراً ضالاً، فإنها تبحث عن من يشبهه في الضلال، وتختار المكوث فيه، وكأن الأجساد التي انتقلت الروح إليها تمثل

¹ ينظر الجرجاني، علي بن محمد بن علي: التعريفات، ص 93.

² ينظر العلي، محمد بن عبد العزيز بن أحمد: عقيدة الحلول والتناسخ عرضاً ونقداً. ط 1. الرياض: دار الصميعي.

وسيلة للجزاء بالثواب أو العقاب، فانتقال الروح إلى جسد خير يعد جزءاً حسناً لها، وانتقالها إلى جسد وضيع سيء يعد شر عقاب.¹

وقد عمد سعداوي إلى هذا الموضوع في روايته، واستعان به في بناء شخصية البطل المتطورة عن طريق التناسخ، وهو بذلك يمنح نفسه الفرصة في التجديد في الأسلوب الروائي على مستوى الشخصيات، والأحداث، والأساليب المستعملة، كما أنه قد اكتسب من هذه القضية قدرة مكنته على إضفاء نزعة تشويقية حماسية متميزة على نصوص الرواية، محاولاً استلهاً بعض أفكار المعتقدات البدائية، أو أفكار المعتقدات غير الإسلامية التي يفصل بينها وبين الإسلام شأواً بعيداً:

"مس بيده الهيولانية هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس معها. غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقية جسده، وأحس بثقل وهمود يعتريه. تلبّس الجثة كلها، فعلى الأغلب، كما تيقن في تلك اللحظة، أن هذا الجسد لا روح له، تماماً كما هو الأمر معه ؛ روح لا جسد له".²

يستلهم سعداوي في النص السابق قضية التناسخ، ويدمجها في إطار نصه الروائي وشخصياته وأحداثه، ويحاول التجديد فيها والإضافة عليها، وفقاً لمعطياته الروائية، مشكلاً من ذلك صورة جديدة للتناسخ.

ويجسد النص السابق مشهداً لالتقاء الروح، والجسد معاً، تلك الروح التي سبق لها أن عاشت وصولاً إلى لحظة الموت المفاجئ، وهو حادث الانفجار الذي أودى بحياة محمد حسيب جعفر، فأصبحت روحه هائمة تبحث عن جسد، تنتقل إليه بعد أن أمضت حياتها الأولى مع الجسد السابق، وقد كان الجسد المتوفر غير واحد، بمعنى أنه مجمع من مجموعة أجساد ميتة، ومن هنا كان الفرصة الوحيدة لروح محمد حسيب جعفر فاختارت أن تبدأ بهذا الجسد حياة جديدة.

¹ ينظر العلي، محمد بن عبد العزيز بن أحمد: عقيدة الحلول والتناسخ عرضاً ونقداً، ص300.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص48.

وبعد سعداوي مجدداً في روايته، لأنه منح للتناسخ معنى، وأسلوباً، وهدفاً جديداً، وحاول الاحتفاظ بشيء من متعلقات التناسخ وأفكاره، فالتناسخ يقوم بين روح وجسد واحد، أما التناسخ الحاصل في الرواية، فقد قام بين روح ومجموعة من الأجساد تعدت الجسد الواحد، ولكن سعداوي حاول الاحتفاظ بفكرة التناسخ التي تحاول القيام على عنصر المشابهة والمتابعة، بمعنى أن الروح تختار من يشبه صفاتها، ويحاكي جسدها السابق، لكي تستمر بالمتابعة، أي لتكون حياته التالية في الجسد الجديد حلقة مكملة لحياتها السابقة لا منفكة منفصلة عنها، ومن هنا نجد أن الشئ قد ارتبط بالروح المندسة فيه من جهة، وبحيوات الأجساد التي تجمعت فيه، وقد برز ذلك أكثر ما يكون في النزعات والتوجهات والأفكار والعمليات المنظمة للانتقام، وأخذ الثأر من مغتصبي محمد حسيب جعفر، ومغتصبي الأجساد الأخرى.

ويتابع سعداوي مراحل التناسخ مصوراً الحال الأخيرة التي بدت عليها الروح بعد انغراسها في الجسد، وكيفية نجاح ذلك وتمامه:

"صاحت عليه:

— انهض يا دانيال... انهض يا دنية... تعال يا ولدي.

فنهض من مكانه فوراً. جاءه (الأمر) الذي تحدث عنه الشاب الميت ذو السوارين الفضيين في مقبرة النجف ليلة أمس. أشعلت العجوز بندائها هذه التركيبية العجيبة التي تكونت من الجثة المجمعة من بقايا جثث متفرقة وروح حارس الفندق التي فقدت جسدها. أخرجته العجوز من المجهول بالاسم الذي منحه له: دانيال".¹

يصور سعداوي المرحلة الأخيرة التي وصل لها الجسد الجديد بالروح التي اندست به، بعد أن التحم معاً، كان محتاجاً لشيء ما يبعث فيه هذه الحياة الجديدة، ينبهه لوجود هذه الروح، وقد كانت العجوز (إيليشوا) الموكلة بهذه المهمة، وهنا يراوغ سعداوي في قضية هذه العجوز وقدراتها وبركتها مرة أخرى، محاولاً وضع القارئ في حالة من الشك.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 63.

ويضع سعداوي القارئ في جو من التساؤلات حيال هذا الموقف، فلماذا يلتجئ هذا الجسد الجديد لهذه العجوز دون غيرها؟ ولماذا تأكدت هي من كونه ابنها ولم تحسبه لصاً أو قاتلاً أو أحد الهاربين من مخالفتي السياسة أو الخارجين عن القانون؟

وتكمن الإجابة عن ذلك في كون سعداوي راغباً في تعميق البعدين الدرامي واللامنطقي في الرواية والقص وتسلسل الأحداث، لأن الرواية وصف للواقع بأسلوب مطعم بالخيال، ومن هنا، فلن يكون للتعليقات المنطقية أثر أو جدوى في التفسير والتحليل، هذا بالإضافة إلى وجود حلقات محذوفة من الأحداث ترك سعداوي مهمة تقديرها للقارئ، وبالتالي يكون تجاوزها أو القفز عنها دون تقدير مدعاة للتساؤل والحيرة، فلم يصور سعداوي انتقال الجثة من بيت الشسمه لبيت العجوز المجاور، بل اكتفى بتصوير اختفائها اللافت، ومن ثم وجودها المفاجئ لكل من القارئ، والعجوز، وقطها، حتى أن مفاجأة العجوز، ربما كانت أقلها، لأنها كانت لا تكل، ولا تمل من الابتهاال والدعاء والتضرع منذ عشرين عاماً، لذلك كان وجود الشسمه عندها تحقيقاً واستجابة لدعوات متتالية.

8.2 الغرائبية والعجائية¹

تطلق الغرائبية والعجائية من نقطة واحدة، الأمر الذي يجعلهما يشتركان في كثير من المعاني، ويدلان على مقصد واحد، ويلتقيان في الدلالة على غير الواضح وبعيد الغور من الأمور والمعاني، كما يلتقيان مع معاني الخوارق، أو يجتمعان في الدلالة عليها، وتربطهما بالخيال علاقة وثيقة غير ذات انفصام، فالخيال متصل بالأدب على نحو العموم، كما هو متصل بالغرائبية والعجائية على نحو الخصوص، ولا يكون متن النص أو الجو الحكائي بعيداً كل البعد عن الواقعية أو العقلانية، بل يجمع بينها وبين عالم الخيال والعجائب والخرافات غير القابلة للتعليل والتفسير كما هو الحال في العالم الواقعي المعروف والمحسوس، مما يجعل القارئ أو

¹ ينظر الداديسي، ذ.الكبير: الواقعية الغرائبية في رواية 'فراكتشتاين في بغداد'.

المتلقي أياً كان في حالة من المد والجزر بين القيم الطبيعية الواقعية، والقيم فوق الطبيعية، محملاً بهالة من الشك والتردد.¹

ويختلف الوجود الغرائبي والعجائبي في نصوصه الأصلية، وقصصه الشائعة عنه في النصوص الروائية التي وظف فيها، لأن طبيعة النص وأسلوبه تتطلب نوعاً من التطويع ليكون النص قادراً على استيعاب محتواه من جهة، وليكون القارئ قادراً على التأثر والاندماج فيما يتلقاه من جهة أخرى، وربما كانت اللغة الأداة الأكثر توفيقاً لهذا الغرض، من خلال تزويدها بقدرة تمكنها من اختزان الخيال في السرد، فالشخصيات الخارجة عن المألوف بفضائها الرحب تحتاج نوعاً من الحس لإدراكها، لذلك تقوم اللغة بمهمة التحويل من المجرد اللغوي إلى المحسوس المتخيل في ذهن القارئ.²

ومن هنا، فقد كانت رواية سعداوي خليطاً جامعاً للواقع في قالب يعج بالأحداث والشخصيات الخيالية التي تنطبق عليها صفة الغرائبية والعجائية، مما يجعل جو أحداثه جواً فنتازياً بامتياز، نظراً لما احتوته العناصر الروائية من عجائب، وذلك على النحو الآتي:

– ما يتعلق بالعجوز إيليشوا

تعد العجوز (إيليشوا) من الشخصيات ذات البروز القوي، والحضور الغزير الفاعل في كثير من الأحداث، والمحرك لكثير من المجرىات، فقد بدأت الرواية بها، وحافظت على مرورها المنتظم على مر الفصول، وقد تطورت شخصيتها شيئاً فشيئاً آخذة بالاندماج والانخراط مع باقي الشخصيات المحيطة بها، وموضحة الكثير من القضايا في الرواية، مثل: ما يتعلق بالدين المسيحي من طقوس وعبادات ومعتقدات ومقدسات، وما يتصل بالتراث والنمط العمراني العراقي القديم، وقيم العراقي الوطني المتشبث بأرضه، ونموذج الأم المثالية، وغير ذلك، وقد

¹ ينظر تودوروف، ترفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. بوعلام. ط1. الرباط: دار الكلام. 1993، ص54، ص111، ص195.

² ينظر سلمان، غازي: "الشسمه" ومناهة إنتاج القتل قراءة في رواية (فرانكشتاين في بغداد) للروائي أحمد سعداوي. 27 |

كان البعد الروحاني لهذه الشخصية ممهداً لبعد أكثر عمقاً وإثارة للتساؤل والتحليل والفهم والدراية، ألا وهو البعد المتصل بالغمرييات أو اللامحسوسات واللامرئيات والخوارق، وغيرها، مثل الإيمان ببركة العجوز إيليشوا، وعدم وقوع الحوادث في المكان الذي تكون فيه، وتواصلها مع العالم الروحي الممثل بالقديسين والتماثيل التي اكتظ بها بيتها، عدا عن القط الملزم لها، الذي ابتعد عن السلوك الحيواني، ليغدو أقرب ما يكون للرقيب، أو المساعد والمعاون لهذه العجوز على أهدافها وتحقيق نذورها، ومشاركتها وحدثها، وفي الوقت الذي لم يجد فيه كثير من الأشخاص تعليلاً لما يصدر عن هذه العجوز نسبوا إليها السحر:

- ممارسة السحر

تعد ممارسة السحر دوراً قديماً مارسه الإنسان في الزمان القديم واستمر فيه، وحاول من خلاله فهم الكون من حوله، أو السيطرة عليه بما فيه من قوى بشرية وطبيعية، كما أنه استغل السحر لزيادة قوته، وفرض سطوته على الزمن.

ولما كانت رواية سعداوي زاخرة بكم من الخيال والغمرييات والغرائب غير المألوفة ولا المعهودة، كان لا بد من وجود السحر في الرواية، سواء أكان وجوده حقيقياً فعلياً، أم متوقعاً غير مؤكد الوجود:

" غير أن زوجة نينوس، عشية إعلان الحرب الأخيرة، اتهمت العجوز بأنها تمارس نوعاً من السحر الأسود وأنها تؤثر في طفلها الصغيرين، وهي التي منعت أحدهما من النطق رغم بلوغه سن السادسة. كانت تخاف من العجوز وتشعر بالرعب حين تدخل عليها وتجدها تتحدث مع الصور أو القطط الكثيرة التي كانت تمرح في البيت وترفض أن يمسهما أحد بسوء. وأخبرت زوجها مرة أن أحد القطط يرد الكلام على العجوز ويتحاور معها. بل إنها شكت، في إحدى المرات، في أن تكون هذه القطط أرواح بشر قامت العجوز بمسخهم بسحرها الشيطاني".¹

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص73، ص74.

لقد سبق الذكر بوجود السحر في الرواية في غير موضع، لكن وجوده المتكرر في الرواية يختلف من حيث التصريح به أو عدمه، ومن حيث الشخص الذي ينسب إليه، فقد صرحت الرواية أكثر من مرة بوجود دائرة تابعة لقسم المتابعة والتعقيب تحتوي دائرة من المنجمين والسحرة، دون ذكر أسمائهم أو هوياتهم، وأشارت بعض النصوص، كما هو الحال في النص السابق، للعجوز (إيليشوا) ناسبة لها السحر دون تأكيد على ذلك منها، أو من الشخصيات كلها، ودون تصريح منها بممارسته أو القيام به.

ويستطيع القارئ أن يسجل بعض الأعمال أو المواقف في حياة العجوز (إيليشوا)، التي لا يمكن تفسيرها تفسيراً منطقياً، أو أنها لا تملك أصلاً أو مرداً في الرواية سوى السحر، أو الخرف. ومن هذه الأعمال: مرافقتها الدائمة للقط (نابو)، وزعمت في غير موقف أنه رفيقها الدائم دون البشر منذ اختفاء ولدها، وقد بدرت من ذاك القط تصرفات تتأى عن عالم الحيوان، مثل قيامه بالمراقبة والمتابعة، والتمسح ببعض الشخصيات دون غيرها، وتوكيل نفسه بمهمة حماية العجوز ومرافقتها، وغير ذلك من الأفعال، إضافة إلى مناجاتها الدائمة للموجودات المقدسة من حولها التي بدت منتشرة في كل زاوية وجدار في بيتها، ومن ذلك: حواراتها الدائمة مع القديس، ورده عليها، وظهوره بوضع كأنه يتحرك أو يتأهب للدفاع عنها وحمايتها، عدا الخوف الذي انغرس حيالها في قلوب الكثيرين الذين رأوا فيها امرأة ذات قدرة تستطيع إسعاد غيرها أو إتعاسه.

والأرجح مما ظهر من بواطن النصوص، ومن مقارنتها مع بعضها بعضاً هو عدم اتصاف العجوز بما نسب إليها من سحر، وما ذلك إلا من باب الخرافات الناجمة عن الوحدة والتقدم في السن، فلو كانت تمتهن السحر لتخلصت من أبي زيدون منذ زمن بعيد، أو أوقعت به بلاء أو مصيبة من خلال ممارستها للسحر، ولتصدت لفرج الدلال وغيره من الطامعين في بيتها، والمههدين لها بالخروج من المنزل، ولعرفت أن الشسمه ليس ابنها، ولا يمت له بصلة، ولعرفت أيضاً أن دانيال الذي جاء في أواخر الرواية لم يكن إلا حفيدها ! وقد حاول سعداوي دس بعض المفردات والتعابير في متن النص الروائي لضد فكرة البركة والسحر وغيرها من

الأفكار التي يرفضها العقل البشري السوي، ومن ذلك ترديده لما يأتي: المجنونة، الخرف، خرافات، إلخ...

- ما يتعلق بالشسمه

تعد شخصية الشسمه الأساس في إيجاد الجو الغرائبي في الرواية، لكون هذه الشخصية غرائبية من جميع جوانبها وصفاتها، ابتداء من الطريقة والأساس التي خلقت فيه، انتقالاً إلى المكان الذي وجدت فيه وانتقلت إليه، والاسم أو الأسماء الشائكة التي حملتها، وصولاً إلى الأفعال التي نسبت إليها، وبدت في ظاهرها ذات طابع غرائبي نافر عن الطبيعة العامة، يغلب عليه، كما يغلب على صاحبه الغرابة، والعجب، والقدرة على القيام بالفعل الخارق، وربما المتناقض مع غيره مع الأحداث، ومع ذات الشخص نفسه.

- اختفاء الجثة

يعد وجود الشسمه من أهم الغرائبيات في الرواية، لذا كانت كل الأعمال، أو الصفات المنسوبة إليه مندرجة في صفة الغرائبية المذكورة:

" لقد اختفت الجثة. الجثة المتفسخة التي أكملها نهار البارحة. لا يمكن لها أن تتلاشى هكذا أو تطير في العاصفة. قلب الأغراض كلها، ثم شك في نفسه، فدخل إلى غرفته وبحث فيها، أعاد البحث من جديد وضربات قلبه تزداد سرعة وتجاهل الآلام التي تصل في عظامه. دخل في مرحلة الرعب، فأين يا ترى ذهبت هذه الجثة...¹."

لقد كان وجود شخصية الشسمه برمته في الرواية ضرباً من الغرائبية، وإن من أشد الأمور غرائبية في ذلك هو الطور الأول من هذا الأمر، فقد كان الشسمه مجرد جثة مجمعة من عدة جثث لا روح فيها، ولا حياة، مجرد أشلاء ميتة مشوهة جمعها العتاك من هنا وهناك، واكتفى بتجميعها حفاظاً على كرامات أصحابها، فقام بخياطتها، فغدت في صورة جسد جُمعت

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص42.

أعضاؤه بخیطان بارزة الظهور، واستقرت هذه الجنة الجديدة في بیت العتاك، وقد كان مسروراً بعمله، وخائفاً، قلقاً، نادماً عليه في الوقت نفسه، فقد قام بهذا العمل من دافع الإنسانية، ولكن عمله قد يلحق به الكثير من الشبهات، ويحيطه بدائرة من التساؤلات والشكوك والاتهامات، الأمر الذي جعله حائراً مضطرباً، ومما زاد حيرته، بل جنونه، اختفاء تلك الجنة التي جمعها، وخاطها بيديه، دون وجود أي أثر لأي عضو منها، أو دم متساقط، أو بقايا لحم، أو شيء من هذا القبيل.

وهنا يضع سعداوي العتاك أولاً، والقارئ ثانياً في لحظات تأمل ومفاجأة، لقد حاول سعداوي أن يقلب قصص العتاك وخرافاته عليه، لتغدو قصة الشسمه القصة الوحيدة التي لم ولن يستطيع العتاك أن ينساها، أو يفهمها.

ويستمر العتاك في مهمة البحث، وفي مهمة التفكير عن حل لهذه المعضلة التي وجد نفسه واقعاً، ومتورطاً فيها:

"هرب القط ثانية نحو السطح، وأطل برأسه من جديد على باحة بيت العتاك المهدم، وشاهد العتاك وهو يفرك بكتلتي يديه على فروة رأسه محتاراً، وينظر بالاتجاهات جميعاً متخيلاً إمكانية أن يرى الجنة التي صنعها معلقة على الحيطان أو تحلق في أجواء الزرقة الصافية لهذا النهار".¹

ويتضح من النص السابق حضور القط (نابو) إلى جانب العتاك، إنه يكلف نفسه بكثير من المهام الخارجة عن جنسه، أو وظيفته، كما أنه يتواجد دائماً في الوقت المناسب، وكأنه على علم بتحركات الأشخاص وأفكارهم ومخططاتهم.

- صفات الشسمه

يشكل الشسمه شخصية فريدة، تميز سعداوي بإدراجها بشكل لامع بين الشخصيات، وقد أبدع في إضفاء كثير من الصفات عليها، لتبدو بشكل أكثر جدة، عن طريق دس الصفات هنا وهناك، عبر الوصف أو سرد بعض الأحداث أو بعض المشاهد أو المقاطع الحوارية وغيرها:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 66.

"سمعت قرقرة وسقوط بعض الأواني. لا بد أنه تعثر بشيء ما وسط الظلام. سمعته يصعد على السطح. غاب لدقائق ثم عاد، وهو يحمل شيئاً ما في يده. أخفاه سريعاً في جيب البنطلون، ثم فتح فمه ليتحدث للمرة الأولى. سمعت صوته أخيراً، كان محشراً وكأنه لم ينطق بأي كلام منذ ولادته. نطق كلماته بصعوبة. أخبرها بأنه يجب أن يخرج...".¹

إن الشسمه يشكل كائناً بشرياً وسطاً يحمل شيئاً من الصفات البشرية دون كمال فيها، ولا مغالاة، لذلك وُصف بالوسطية، كما أن صفاته كانت تتغير مع مرور الزمن، وكأنه يشابه في ذلك قضية التطور والنمو لدى الأطفال، ولكنه ليس طفلاً، إنما هو كائن حديث النشأة، مما جعل صفاته آخذة بالتغير والتطور كلما تقدمت الأحداث، الأمر الذي قد يوحي في بعض الأحيان بتناقض الكاتب، أو عدم انسجام نصوصه، لأنه قد أورد حالتين متناقضتين لشخصية واحدة.

وقد كانت أولى الصفات التي قدمها سعداوي للشسمه: صوته، فالصوت بصمة، وهوية تميز إنساناً عن غيره، فلما فقد الشسمه هويته واسمه ومكانه وعنوانه وأصبح بمثابة إنسان غير مصنّف، بلا مكان ولا عنوان ولا أصول، كان لا بد من أي صفة مميزة تلتصق به، وقد اختار سعداوي أن يكون الصوت هذه الصفة.

وقد برز صوت الشسمه في أول الرواية في وضع وحال تختلف عما ورد في وسط الرواية، أو آخرها، ولعل قضية التطور تفسر ذلك، فالشسمه في بداية نشأته، لم يكن يملك صوتاً واضحاً معبراً، يستخدمه للتعبير عن ذاته، والحوار مع غيره، أما في الأحداث اللاحقة، فقد بات صوته أشد وضوحاً وأكثر ثقة، وقد ساهمت التسجيلات في توضيح ذلك والتأكيد عليه.

أما الصفات الجسدية الخارجية للشسمه، فهي كثيرة ومميزة، ويستطيع أي شخص أن يلاحظها، فقد شكلت علامة فارقة بينه وبين غيره:

"هيئة بشعة وفم كأنه جرح في الوجه. كذلك ما روته أم رعد وبناتها عن الشخص الذي داهمهم في الظلام وخنق الضابط وهو نائم في غرفة إحدى البنات. كان جسمه لزجاً وكأنه

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص77.

مدهون بدم أو عصير طماطم. وحين قفز على السطح تناوشه بعض الشباب ببنادقهم، الجميع مسلحون هذه الأيام. رموا باتجاهه إطلاقاً كثيرة. كانت تخترق جسده ولا تؤثر في ركضه وظل يقفز بخفة فوق السطوح حتى اختفى...¹.

يشكل الشسمه كائناً متميزاً بقبح منظره، فقد كانت الدمامة عنده صفة نافرة، تلفت النظر إليه، بحيث تعافه النفس، ويقشعر البدن لمنظره، وتختزنه الذاكرة.

إن الشسمه يوحى بشيء من قصته، في جسده الحالي دلالة ما على أصله، فهناك كثير من الجروح فيه، كما أن أعضاء جسده المجمعّة تفرز بعض السوائل التي لا تدع جسده يتصف بجفاف، فهو في رطوبة عالية، أو فلنقل، لزوجة دائمة.

وأهم ما يميز هذا الجسد الذي يحمله الشسمه قدرته الفائقة على المواجهة، والهجوم، والهرب، والدفاع عن نفسه أمام أصعب الحالات، وأشدّها تأزماً، إنه يثبت أنه خلق لينتقم، ليأخذ بثأر الأبرياء ويحررهم ويخلصهم من نير كل ظلم محقق بهم، لذلك جعله سعداوي قادراً على التغلب على الموت الذي يحارب من أجله، إنه صبور، عصيّ على أمور كثيرة، منها الرصاص الذي لا يؤثر فيه ولا يميته، وإن اخترقه، فلا ينزف دمه، وكأنه لا يملك دماً في الأصل، إنه مجموعة من الأجساد المجمعّة فحسب، لذا لا نستطيع أن نرد إليه كل الصفات البشرية المتوقعة، جسدية كانت أم غير جسدية، فسعداوي قد زرع فيه الصفات التي تساعد على أداء مهامه فحسب.

– الأحداث الغرائبية المتصلة بالشسمه

لقد أدى تفرّد الشسمه بجملة الصفات التي حملها، ووجوده الغريب والمفاجئ في الرواية وفي متن الأحداث، بإحداث المشاهد التي وصفت بكونها غرائبية، وغير مألوفة على المستوى العام أو الروائي، وقد كان للنصوص غير المفسرة أو المعللة، أو غير المشبعة بالتصوير الكافي للمشهد دور في إذكاء تلك الغرائبية:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 97.

" كان الشحاذ السكير ينظر إليه بعيني فأر مذعور لا حيلة له وهو يسمعه يردد هذا الكلام المخيف.

سأله فأعاد عليه الكلام ذاته الذي أفشاه في الحي بعد ذهاب دورية الشرطة بساعة ؛ شخص بشع بفم عريض كان بين الخمسة.

- هم أربعة. !

- لا خمسة... كل واحد من الأربعة يريد إمساك رقبة الخامس ولكنه يمسك برقبة رفيقه ¹.

ومن أكثر الأحداث غرائبية، ما اتصل بالشسمه، وكان من أوائل الأحداث التي شارك بها، وقد أدهش الموقف عموم الشعب العراقي، وعموم العاملين في التحقيق والإعلام، لما فيه من غرابة، وهو مشهد قتل الشحاذين الأربعة، فقد كانت طريقة موتهم غرائبية من جهة، وكان سبب ذلك غرائبياً من جهة أخرى، فالشسمه كان مدفوعاً صوب القتل، بدافع الثأر، والانتقام، وتخليص المظلوم وإعتاق رقبتة من قبضة ظالمه، ولكن الموقف في النص السابق لا يدل على أي شيء من الأمور التي نادى بها الشسمه مع مؤيديه، أو ذكرها في التسجيلات التي قام بها مستعيناً بالعتاك، فإن كان المخلص كما يدعي، فلماذا قاد الشحاذين الأربعة لحتفهم؟ وحاول تبرير فعلته بأنهم كانوا عازمين على أمرهم، وهو ساعدهم في دفع عجلة الموت للأمام؟

لا يمكن تبرير موقف الشسمه إلا من جهة واحدة، وهي كونه مخلصاً لهذا العالم، وتحمله مسؤولية هذا الشيء، فهو يخلص العالم من هذه الفئة التي لا تريد من انحطاطه وترديه إلا انحطاطاً وتردياً، وتجعله يعود نحو الوراء قروناً.

هادي العتاك

تتصل الغرائبية بجملة من العناصر الروائية، من ضمنها: الأحداث، والشخصيات، فقد تكون الأحداث عامة غير متصلة بشخصية معينة، أو أن فاعل الحدث مجهول غير معروف، وبالتالي تكون نسبة الغرائبية للحدث لا للشخصية.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص82.

وفي حالات أخرى تكون الشخصية بصفاتها وملامحها وأفعالها وسلوكها موحية بالغرائبية:

"بعد أن عبر بمسافة عشرين متراً عن البوابة شاهد هادي سيارة أزيال مسرعة تخطف بجواره وتكاد تصدمه. كانت متوجهة نحو بوابة الفندق. لم تمض سوى لحظات حتى انفجرت وطار هادي بكيسه وعشائه في الهواء. تشقلب وتطوح مع الغبار والأتربة وعصف الانفجار وارتطم بقوة على إسفلت الشارع على مسافة بعيدة عن مكان الانفجار. مرت دقيقة قبل أن ينتبه هادي لما جرى، وشاهد عدداً من الشباب وهم يعبرون الشارع ويركضون باتجاهه، كان بينهم الصحفي محمود السوادي. ساعدوه على النهوض بينما التراب والدخان يغطي المكان. وحين وقف على قدميه أبعد أيديهم عنه وظل يسير بسرعة خائفاً ومرعوباً...".¹

تطرح الرواية شخصية هادي العتاك مثلاً على عدة أمور، فهو يؤدي غير دور في الرواية، فهو المرح، الضحك، الذي يجذب الناس بقصصه ونكاته وخرافته وأحاديثه النائية عن أي منطق، مما يجعل هذا سبباً في جذب انتباه غيره إليه، كما أنه السكير الوحيد الذي يعيش بين قطع التراث، وما يجمعه من أشياء قديمة، إنه النائي عن الدين، لكنه محترم له، وفي داخله رهبة منه، كما أن الصدف تحركه دائماً، وتختار له المواقف الصعبة، فكثيراً ما يجد نفسه في وسط ساحة من الموت والدماء، تكرر الموقف الأخير مع العتاك، لكن الموت كان يستثنيه، كان يبعده عن قائمة الضحايا على الرغم من قسوة الانفجارات التي كان يتواجد فيها، وقربه من الأماكن الخطرة، إلا أنه كان ينجو في كل مرة، وكأنه يستيقظ من نوم قصير يحدق به.

العتاك نفسه يحس بهذا الشيء، يحس بذلك الموت الذي بات مفصلاً عنه بحجاب:

" ظل يقول بأنه لا يموت. لقد نجى من انفجارات عديدة. ما يثير اهتمامه أكثر أن جسده لم يصب بأي شظية من الانفجار. كل جروحه هي بسبب ارتطامه بالأرض، وهي جروح طفيفة على أي حال ".²

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص39، ص40.

² المصدر نفسه، ص40.

إن سعداوي يراوغ في الصفة التي يطلقها على العتاك، وفي الغرائبية الملتصقة به، فهو يريد التقريب بين شخصية الشسمه، وشخصية العتاك، ومد جسر من العلاقة بينهما، علاقة تتعدى الأب وابنه، أو الأستاذ وتلميذه... علاقة تصل إلى حد المساواة، أو المطابقة، فكما كان الشسمه عصياً على الموت كان العتاك عصياً أيضاً، وقد أدرج سعداوي غير موضع يحاول فيه التقريب بين الشخصيتين، في محاولة منه، لإقناع القارئ بتبني وجهة النظر التي أطلقتها السياسة، ووافقتها وسائل الإعلام عليها، وهي أن العتاك هو نفسه الشسمه، ولكن الأمر الأخير سيزيد الرواية تعقيداً، وسيجعل كثيراً من الأحداث، والنصوص دون مبرر، وسيحذف، أو يقدر حذف، نصوص تشكل عماداً أساسياً من عمد الرواية التي لا تستقيم، ولا تصح إلا بها، ومن هنا يكون من الأرجح أن غرائبية العتاك مردها فتح باب للمراوغة من قبل سعداوي للقارئ لا أكثر.

– ما يتعلق بالدوائر والهيئات السياسية

لا تقتصر الغرائبية والعجائبية في الرواية على الشخصيات، بل تمتد إلى بعض الهيئات، ومنها تلك الهيئات والجهات الممثلة للسياسة والحكومة العراقية، والمسؤولة عن تولي شؤونها، وإدارتها، وفي الوقت الذي يناط إليها كثير من المهام، مثل: الحفاظ على أمن الشعب، والوطن، وتأمين حقوق الشعب، وإيقاع العقوبة على من يخالف الأوامر، أو ينتهك الحرمات، والوقوف في وجه المخاطر والتهديدات بشتى أنواعها وأشكالها، كان من باب أولى أن تكون السياسة مستندة للواقع الذي سيزودها بالمشاكل كما سيزودها بالحلول المناسبة بعد الدراسة والتحليل والتمحيص لكل مشكلة أو قضية يتم التعرض لها، من خلال طواقم بشرية مختصة ومجهزة، ولكن الغريب في الأمر هو إثارة فهم الواقع ومحاولة حله باستخدام ما هو غير واقعي وغير مرئي وغير مؤكد، ومن الأمثلة على ذلك:

– استخدام المتنبيين والمنجمين والكهنة في التحقيقات السياسية

لقد احتلت السياسة مساحة كبيرة من المتن الروائي عند سعداوي، وكانت شغله الشاغل، وقد استغلها لعكس صورة الموظفين، والدوائر والأقسام، والعلاقات المهنية داخل العمل،

وخارجه، والعلاقات السياسية مع القطاعات الحكومية، وغير الحكومية الأخرى، وبالتالي لم تستطع السياسة التخلص من شبغ الغرائبية المسيطر على الرواية:

"نحن نعيش الآن داخل دائرة من حرب المعلومات. حرب أهلية معلوماتية، وبعض المتنبئين عندي يتحدثون عن حرب فعلية في غضون ستة أو سبعة أشهر قادمة".¹

وقد كان الأسلوب المستعمل في التحقيق من أكثر الأمور غرائبية بالنسبة للسياسة، ففي الوقت الذي يتوقع فيه القارئ أن يقتصر الحضور السياسي في الرواية على التحقيقات، والمتابعات، والمحاسبات، وهذه الأمور، يصطدم بما يوحي بتأخر السياسة، وانعدام منطقيتها، بل وانعدام جديتها في معالجة الأمور، ويبرز ذلك من خلال إيثارها استعمال المنجمين والمتنبئين في جل التحقيقات، والأمور التي يصعب حلها، والأمور المعقدة ذات الألغاز، أو ذات التعلق بالزمن كسلاح قادر على تغيير المصائر.

وربما يكون بالإمكان اعتبار بعض التدخلات الأمريكية الخفية من باب الغرائبية أيضاً، فقد شكلت أمريكا تدخلاً مباشراً واحتلالاً وإرهاباً عاث فساداً في العراق، وهذا شيء معلن عنه، ولا يشكل بعداً غرائبياً، ولكن أن تكون بعض الدوائر السياسية العراقية، ومنها (دائرة المتابعة والتعقيب) مؤسسة من أمريكا، ومتابعة في أهدافها، وتحركاتها فهذا يشكل الجزء الغرائبي، لأن أمريكا شكلت هنا يداً داخلية خفية في السر تحت المظلة العراقية !

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 87.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الفني في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

توطئة

1.3 العتبات النصية

2.3 السارد

3.3 الزمن

4.3 المكان

5.3 اللغة

6.3 الشخصيات

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الفني في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

توطئة

يُدرس النص الأدبي من عدة زوايا وفقاً لوجهة نظر الدارس واهتمامه، ووفقاً لموضوع بحثه، فقد يدرس من الناحية الفنية، أو من الناحية الموضوعية، وقد يدرس المستوى النحوي فيه، وقد يحلل بغية رصد قيمة أدبية خاصة به، مروراً بخطوتين أو مرحلتين في قراءة النص وتدبره وتحليله، هما: فهم النص، وتحليله.¹ ويبقى الموضوع الفني أو الزاوية الفنية أهم زوايا النص وأبعاده، وأكثرها تفرعاً.

إن الجهات السابقة الذكر لا تنطوي على موضوع واحد، فالدارس المستقيض يبحث في الثنايا والخلجات، والموضوع الفني خاصة هو أكثرها ليونة في يد الباحث، فباستطاعته أن يوجه نظره صوب النص الموازي، وباستطاعته أيضاً أن يدرس الموروث الذي وظفه الأديب ومدى التأثير والتأثير المتولد، هذا عدا دراسة السارد بأصربه وأشكاله، والزمن والمكان واللغة والشخصيات التي تخلق مجتمعةً هيكل الرواية وبنيتها.

ولا بد أن كل بعد في التشكيل الفني يشكل جزءاً من جسد النص لا يكتمل إلا به، وكل هذه الأجزاء تتجلى في صورة متكاملة جامعة لتظهر العمل الأدبي، فإن اختلف أو فتر جزء من هذه الأجزاء انحرفت وقلت قيمة العمل، وإن حظي النص بجميع أجزائه ارتقت مكانته وزادت. فمثلاً: يعد النص الذي يجمع ضروباً من التناس نصاً متميزاً شريطة أن يضع كل ضرب منها في مكانه، ويحسن توظيفه، كما أن للسارد دوراً لا يصح إغفاله، فباستطاعته أن يحول النص إلى حكاية مشوقة نادرة الصنع تشد قارئها بتوق نحو الخاتمة، وباستطاعته أيضاً أن يجعل النص ساذجاً منكشف الخاتمة منذ بدايته، الأمر الذي يدفع الملل للقارئ.

¹ ينظر عليان، عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 2008، ص266، ص267.

ويختلف الأسلوب الذي يبحث فيه هذا الموضوع، وفقاً لمستوى ثقافة الباحث، وللزاوية التي ينظر منها للنص، فنظرة الناقد المتمكن تختلف عن نظرة الهاوي، وتختلف نظرة الهاوي عن نظرة القارئ للمتعة.

ومن الضرورة بمكان رصد الأهمية البالغة التي تعود على الكاتب جراء دراسة التشكيل الفني في العمل الأدبي، لأنه يعكس جماليات النص المكونة، ويعطي الباحث أفقاً أوسع للنظر والتأمل ومن ثم التحليل والنقد، وهو يجعل الباحث يمارس فن التشريح في عالم النصوص ليغدو العمل الأدبي بين يديه أجزاءً صغيرة يفتتها تارة ويركبها تارة أخرى، وهو يدفع بمخيلة الباحث نحو الأمام متجاوزاً مستوى الحفظ والاستلham من الكتب والمراجع، بل التوجه عوضاً عن ذلك صوب التحليل والتفسير، ولا بد أن ذلك كله ينمي العقلية الناقدة، مما يعطي الباحث فرصة لتقييم النصوص والحكم عليها، وربما القدرة على مجاراتها.

ويختلف أسلوب البحث والدراسة وفقاً لنوع الفن الأدبي المدروس، فالفنون الأدبية متشابهة في الخطوط العامة، ولكنها مختلفة في الأسلوب والهيئة والكيفية وبعض العناصر، ولم تكن الفنون الأدبية قديماً على هذه الصورة التي نألفها الآن، ولم تحمل تلك المسميات، لأنها كانت تنطلق في بداياتها البسيطة الهشة، وعززت بالمقومات والدعائم مع الزمن، وانفصلت عن بعضها، وكان لكل منها عناصره الخاصة به، ومظاهره الجمالية، وبالتالي فقد حمل اسمه الذي يميزه عن غيره.¹

1.3 العتبات النصية

لا بد لدارس الأدب الروائي من التوقف عند عتباته قبل الولوج إلى العالم الروائي المزدهم بعناصره من زمان ومكان وشخصيات وأحداث وغيرها، فعتبات النص جزء لا يتجزأ منه، وهي مفاتيح له يقدمها الروائي لتحمل بعض مرامييه، لذلك توجب دراستها، ومنها: الغلاف والعنوان والاقتباس والمقدمة والعناوين الفرعية التي حملتها الفصول والتي تشكل ما يسمى

¹ ينظر جينيت، جيرار: مدخل إلى النص الجامع. شبيل، عبد العزيز، م. حمود، حمادي. المجلس الأعلى للثقافة. 1999، ص54.

بالنص الموازي.¹ الذي يخلق هالة من الإرشادات الملهمة للقارئ، والتي تصل مقدمات النص بالنص ذاته بواسطة روابط متينة أودعها الكاتب.²

ولا تقتصر العتبات النصية على الفن الروائي دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى، بل تتعداه إلى كافة الفنون الأدبية بما فيها الشعر، لذا من الضرورة بمكان أن يتحرى الأديب الدقة في وضع عتباته النصية، التي تعد مداخل مقدمة للنص ومساعدة للقارئ، وبالتالي يتوجب على المتلقي أن يتحرى الدقة في تأملها وتحليلها، لأن الملاحظات التي يخرج بها ستصبح قاعدة يبني عليها فهمه للعمل الأدبي أجمع، فإن تم ذلك وفق الصورة المرجوة، فإنه سيقود بالكاد إلى فهم عميق، وتفسير مقارب لما أراده الأديب من نصه، وإن نقيض ذلك، أي أن لا يتحقق الفهم الكامل، أو لا تتضح عناصره في ذهن، يؤدي بدوره إلى إرباك في القراءة، وخط في الدلالات، وربما حمل العبارات على غير معانيها، أو تحميلها أكثر مما تحتمل.

أولاً: الغلاف

بدأ الاهتمام بالغلاف جلياً بوصفه عتبة من عتبات النص، ومقارباً وموازياً له، وصورة عاكسة لمحتوياته، كما أنه يؤدي الكثير من الوظائف التي تخدم النص الواقع بين دفتيه، ولعل ذلك يخدم الكاتب من جهة ويساعده في إيصال معلوماته، ويشكل حلقة وصل بين الكاتب والقارئ من جهة أخرى ينسج الكاتب من خلاله عدة رسائل للطرف الآخر.

ولا بد للكاتب من التعاون مع دار النشر أو الفنان الذي يشكل الصورة أو الرسمة الظاهرة على الغلاف، بحيث تكون ذات دلالة صحيحة، وعلاقة متينة بالنص، وقد يُختار أن يكون الغلاف حاملاً رسماً عائداً لخلفية رومانسية أو واقعية أو تجريدية أو تخيلية، أو صورة

¹ ينظر درموش، نور الدين: النص الروائي من الداخل: مقاربة تلفظية. إربد - الأردن: عالم الكتب الحديث. 2014، ص38، ص39.

² ينظر عبيد، محمد صابر: (التشكيل النصي) الشعري، السردي، السير ذاتي. إربد - الأردن: عالم الكتب الحديث. 2014، ص 198.

ممثلة لشيء أو شخص ما، والغلاف لا يقتصر على الوجه الأمامي للكتاب، بل يتعداه إلى الوجه الخلفي أيضاً.¹

وللغلاف مجموعة من المكونات الشكلية التي تؤدي وظيفة، وتكون دلالة لدى القارئ تساعد في فهم المعنى، وتكوين تصوّر لدى القارئ، فكل شيء تقع عليه عينه يكون له في نفسه أثر أو خلفية ما، ومن ذلك الرسومات والألوان وتفاعلها ودلالاتها مفردة ومجمعة.

وقد نحا مفسرو الأحلام نحو غيرهم في هذا المضمار، محاولين تفسير الألوان وفق ما يعتقدون به من أفكار، وما يختزنون من معلومات، حيث تشكل الأحلام جزءاً من حياة الإنسان، وانعكاساً لأفكاره، وآماله، وتصورات، الأمر الذي جعل علماء العقيدة يعنون بها أيما عناية، ومن ضمن ما درسوه وفسروه وحلّوه فيها تلك الألوان التي جعلوا لكل منها دلالة إذا ظهرت في الحلم.²

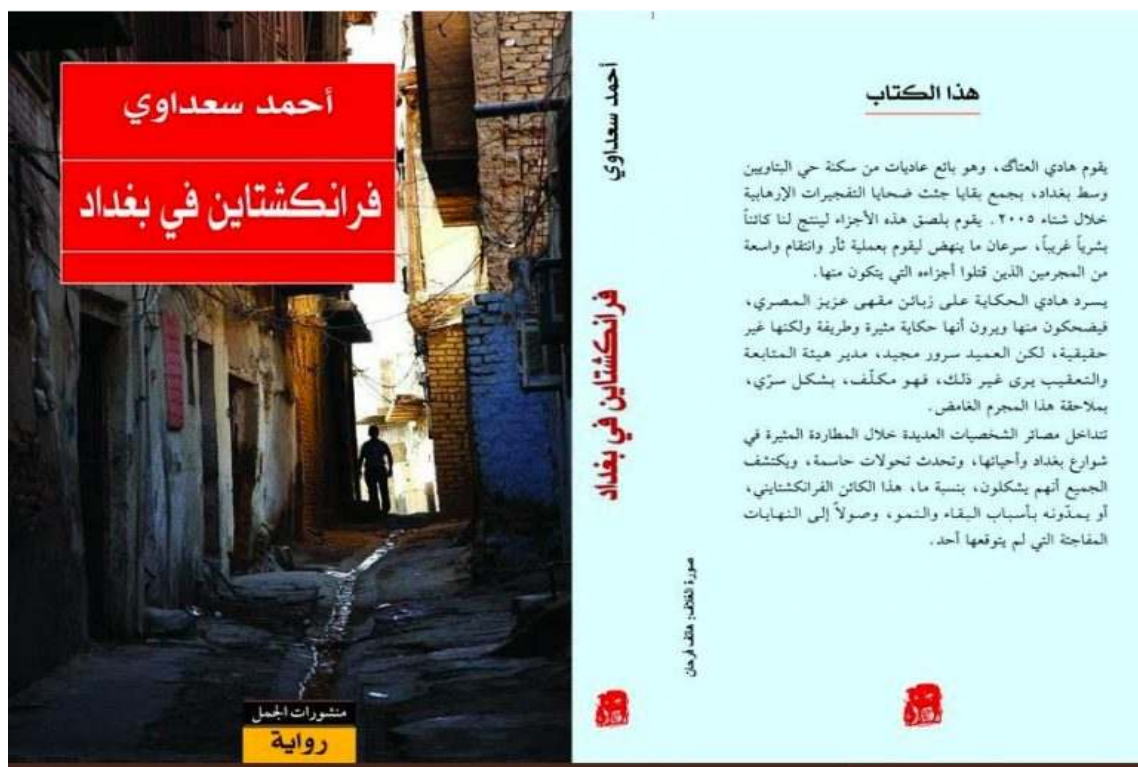
عكفت في الصفحات الآتية على دراسة غلاف رواية (فرانكشتاين في بغداد) معتمدة على ما توافر بين يدي من طبعات عربية، وغير عربية لهذه الرواية، محاولة تحليل تلك الأغلفة، والوقوف على الدلالات والإيحاءات فيها، آخذة بعين الاعتبار أن الكاتب الأصلي للنص قد لا تكون له يد في الغلاف الموضوع على كتابه، أيّ كان نوعه أو جنسه، ففي كثير من الأحيان يكون الغلاف مدرجاً من دار النشر، وفقاً لما تراه، لا لما يراه الكاتب، الأمر الذي يجعل الكثيرين ينتحون عن دراسة الغلاف، ظناً منهم أن عدم تدخل المؤلف فيه يجعله دون قيمة، ويجعل دراسته وتحليله بلا جدوى، ولكن الشيء الذي لا يجوز تجاوزه أن دار النشر تكون قد قرأت النص بإمعان قبل إدراج الغلاف، الأمر الذي يجعل الغلاف الموجود بشكله ولونه وهيبته نابعاً من عمق النص ومن فهم متعمق، وقراءة متأنية، مما يمنح القارئ بعداً جديداً في فهم النص

¹ ينظر حسونة، محمد إسماعيل: *النص الموازي وعالم النص، دراسة سيميائية*. مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية). العدد 2. المجلد 19. 2015، ص12.

² ينظر جكيب، محمد التونسي: *إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجاً*. مجلة جامعة الأقصى. يونيو 2006. (عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الآداب | جامعة الأقصى (النص بين التحليل والتأويل والتلقي) المنعقد في يومي الأربعاء والخميس 5-6 إبريل 2006، ص580.

وتفسيره لا ينحصر في الكاتب ورؤاه، كما أن دار النشر تكون - في معظم الأحيان - قد تعاملت مع الكاتب عن كُتب، الأمر الذي يجعل فهمها له، ولنصه أكثر عمقاً ودقة من القارئ نفسه في بعض الأحيان، كما أن جمع عدة أغلفة لكتاب واحد يعزز التصورات المختلفة عن النص الواحد، ويفتح الباب على مصراعيه للقارئ، ليتأمل أفقاً جديداً لم يلمحه من قبل.

وفيما يأتي صور لبعض الأغلفة التي استطعت الوصول إليها، وقد تعذر الوصول إلى أخرى، نظراً لعدم توافرها في صورة نسخ ورقية أو إلكترونية:



شكل (1)

يظهر غلاف رواية (فرانكشتاين في بغداد) كما يبينه الشكل (1) أعلاه، في الطباعات العربية كلّها بإطار أحمر يشكل مربعاً في الزاوية اليسرى محيطاً بالعنوان الذي كتب باللون الأبيض وعلاه اسم المؤلف، وإطار أحمر آخر يحتل المساحة السفلى كتب فيه: جائزة البوكر العربية القائمة القصيرة -2014.

ويلاحظ أن سعداوي اختار للكتابة الظاهرة على الغلاف خطأ كبيراً متبايناً في لونه الأبيض مع الخلفية الحمراء، ولعل الكتابة باللون الأبيض أعطت إحياء بالأمل والرغبة في السلام والحرية المطالب بها، نظراً لعلاقته بالضوء والإشعاع، والنهار الذي يمثل الحرية التي رآها سعداوي كامنة في ظل وقلب إطار حربي دموي استنزافي يسود العراق ويريق دماء شعبها، كما بدا في الخلفية الحمراء المحيطة بالكتابة البيضاء.

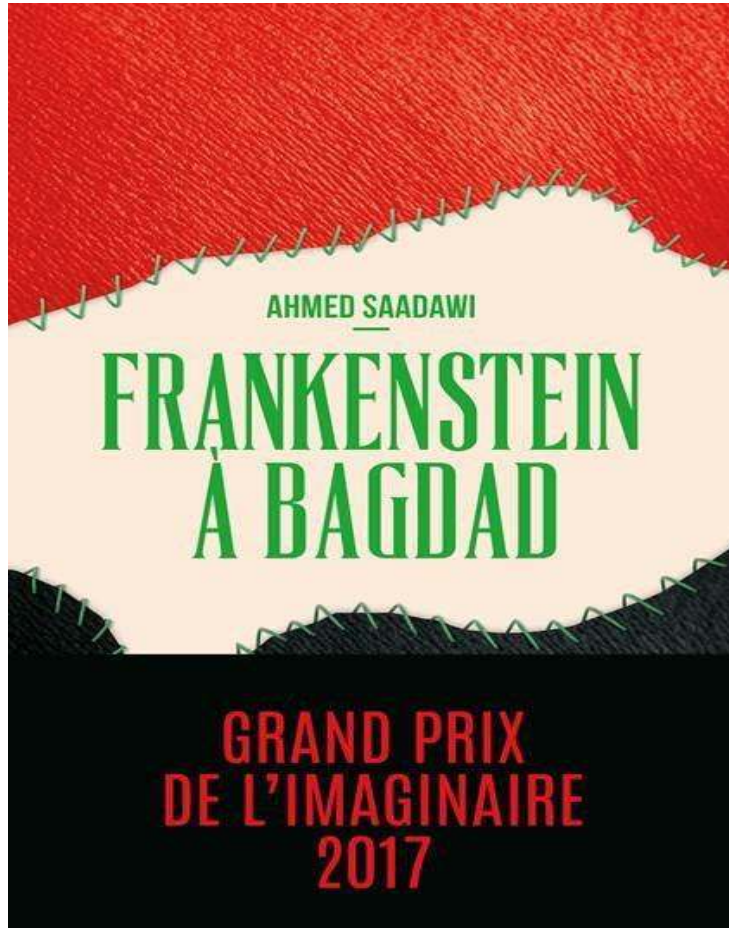
وقد اختير للعنوان أن يحتل الزاوية اليسرى، ولعل ذلك عائد إلى كون الدماء الساقطة، وإن تكاثرت، فإنها ستهمل، ولن تعطى الاهتمام المطلوب، فالإنسان حياً كان أو ضحية مغتالة، فإنه سيهمش موضوعاً في طرف أو زاوية، دلالة على عدم الاكتراث بذاك العراقي المنادي بوقف هذه الدماء المتقاطرة رافعاً رايات السلام، ويلاحظ أن اسم الكاتب قد تقدم على اسم الرواية، وكأنه قد أعلن تبنيه أو مسؤوليته عن أولئك الذين يعلنون صرخاتهم واحتجاجاتهم، آخذاً بعين الاعتبار ما أخذه غيره بعين التهميش والنسيان، لذلك احتل العنوان الطرف الأيسر لا الأيمن نظراً لأهمية الأول للإنسان، فهو مكان القلب.

ويتوسط الصفحة رسم لحيّ من أحياء بغداد القديمة، تحتل العتمة جزءاً غير قليل منه، وتغزو جدران الصدوع وكأن انفجاراً قد ضربها، وفي آخر الطريق تلوح صورة رجل ضخم، تلبست العتمة ملامحه، فلم يبق منه إلا صورة الجسد الضخم المقبل على الحيّ ماشياً في زقاق ضيق، يسير في ثنايا أرضيته خيط رفيع من ماء عكر.

وخليط الضوء والعتمة المسيطر على غلاف الرواية يشير إلى المصير المجهول الذي يطوق بغداد بشكل خاص، والعراق بشكل عام، واختيار حي من الأحياء القديمة يدل على ضرب مواطن التراث والحضارة والتاريخ وتدميرها، وصورة الجسد الضخم المعتم في نهاية الطريق تشير إلى المواطن العراقي الذي انقلب على نفسه، حتى بات مجهولاً في نظر نفسه وغيره لا يميّز عدواً من صديق. كما أنه يذهب بوجهته إلى زقاق ضيق، أي أن حاله مأزومة، وستستمر هكذا، كما أن موارده شحيحة وغير صافية، ولعل ذلك يشير إلى قلة المناصرين، وكيدهم وريائهم، عدا انعكاسات الألوان في ذاك الرسم المجسد للحي، حيث بدت خليطاً من اللونين

الأصفر والبني الموحيين بعمق الكآبة والإرهاق النفسي، لما فيهما من شحوب وبعد عن الحيوية والنشاط والإشراق.

ولا يقتصر غلاف الرواية على واجهتها الأمامية، بل يتعداه إلى الواجهة الخلفية التي ظهر فيها نص يلخص هذه الرواية وقد جاء الغلاف الخلفي حاملاً أرضية ملونة بالأزرق، ولعله يحمل معنى الاستقرار كونه جاء بعد خاتمة الرواية التي مالت إلى إغلاق بعض الأحداث والسير في بعضها الآخر إلى حالة ركود أو خمول نسبي، وبالتالي جاء هذا اللون مناسباً ليلي النهاية، ومناقضاً للون الغلاف الأمامي الذي جمع بين عدة ألوان في الخط والرسم.



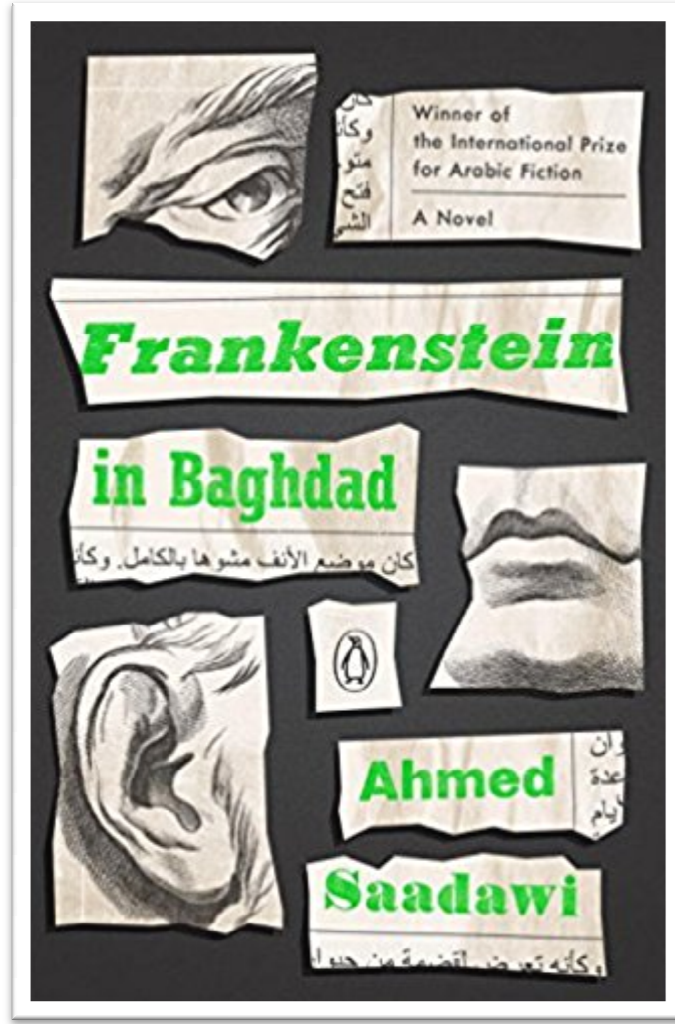
شكل (2)

أما الطبعة الفرنسية للرواية، كما يبين الشكل (2)، فقد اختارت العلم العراقي غلافاً لها، بألوانه الثلاث ذات الشكل العرضي المتماوج: أحمر، أبيض، أسود، على الترتيب، وقد ظهر بين

الألوان الثلاثة خطوط مقطعة بلون أبيض، أشبه ما يكون بخيوط محوكة بغير عناية، ويتوسطها، اسم الروائي، واسم الرواية في الحيز الأبيض وسط العلم.

وقد ظهرت الكتابة بلون أخضر كبير الحجم. ولعل اختيار العلم يعود للدلالة على كون هذه الرواية ممثلة للشعب العراقي برمته، ولا تقتصر على الشخصيات أو الأماكن المذكورة فيها وحسب، أما الألوان المدمجة فيه، ومدى تعالقها والنص الروائي، فبالإمكان القول إن اللون الأحمر يمثل المحور الدموي في الرواية الذي يقف مقابل اللونين المتناقضين في ذاتهما ودلالاتهما، وهما: الأبيض والأسود، فالأبيض يحمل دلالة التفاؤل والأمل وانسراح النفس وحريتها، أما الأسود، فيحمل دلالة الليل والظلمة والتشاؤم والاكتئاب والاحتلال، فالدم المسكوب من الحروب والثورات والتصديتات المختلطة من الشعب العراقي ومواجهيه سيكون نتيجتها استمرار الاضطهاد المفروض المتعدد الجوانب والجهات، أو الحرية والخلاص والانتصار على المعتدي سواء أكان داخلياً أم خارجياً، ولكن هذا المحور الدموي في تحركه وتأهبه واندفاعه غالباً ما يميل نحو البساطة والبدائية وعدم التخطيط المنظم، وقد رمز لذلك بتلك الخيوط التي ربطت أجزاء العلم مع بعضها، وقد جاء لون الكتابة باللون الأخضر الدال على الأرض، وأحققتها وملكيته، وما يلحق بذلك من ضمان حرية الرأي والتعبير والعيش بسلام بعيداً عن كل الضغوطات والاضطرابات الحياتية.

ولعل في ذلك أيضاً دلالة على شخصية فرانكشتاين الذي بدا بجسد ضخم وصلت أطرافه بخيوط مغروزة في اللحم، أي أن فرانكشتاين رمز دال على الوطن العراقي ممثلاً بالعلم بعلمه، وهنا يشير سعداوي إلى تمزق الوطن العراقي، الذي يدل بدوره على تمزق مواطنيه الذين انقسموا إلى فئات متناحرة متعاركة، وقد تعاون بعضهم مع أمريكا، وصاروا يداً لها في العراق، وقد اختار سعداوي أن يحبك أجزاء العلم على أن يتركه ممزقاً مفرق الأجزاء، ليعني بذلك أن الاتحاد الظاهر والانتماء العراقي ما هو إلا ظاهري شكلي.



شكل (3)

أما الطبعة الانكليزية للرواية، كما في الشكل (3)، فقد اختارت وجه فرانكشتاين (الشسمه) غلافاً لها، ولكن وجهه بدا غير مكتمل، ولا متصل، ولا مرتب بصورته الأصلية، فوجهه الموضوع على الغلاف مكون من أعضاء الوجه المفصولة عن بعضها مع تغيير مواضعها.

وفي ذلك إشارة إلى ماهية الشسمه المعادل لفرانكشتاين، فهو تجميع أعضاء غير عائدة لجسد واحد، وقد أعادت صورة الغلاف هذه وجه فرانكشتاين إلى أعضائه نافية عنه أي محاولة للربط أو الجمع، مظهرة أجزاء مفارقة ضخمة قبيحة مشوّهة.

وكان هذا الغلاف أراد إظهار الحقيقة كما هي دون أي تخيل، فالنموذج العراقي المصغر يرفض الاتحاد والتجمع، وإذا كانت أعضاء الجسد ترفض الاتحاد، فإن المجتمع العراقي يليه المجتمع العربي أجمع سيفشل لا محالة في الاتحاد والتعاون وإقامة نموذج يمثل الانتماء والاتحاد، الأمر الذي سيفتح الباب واسعاً للعناصر الغريبة بالدخول على صفوف الوطن العربي بشكل عام، والعراقي بشكل خاص، في محاولة لتطبيعه وطمس أفكاره، كما بدا من جسد ذاك الكائن الفرانكشتايني الذي فقد أصله وكثرت فيه العناصر الغريبة التي تختلف عن أهدافه وتحركاته، بحيث تحول جسده إلى جسد إجرامي، نظراً لكثرة أعضاء المجرمين فيه.

ويمكن للمتأمل في الصورة أن يجد أيضاً أنها تحتوي على نصف وجه مبتور، فالصورة فيها عين واحدة وفم واحد وأذن واحدة، كما أن الأنف غير موجود، بدلالة النص المقتبس من نص الرواية والمدرج على الغلاف بلغة الرواية الأصلية موحياً بأن الأنف لم يكن موجوداً في جسد الجثة الأصلي، ولعل إدراج نصف وجه يوحي بأن الآراء والتحركات التي أطلقها الشسمه كانت معبرة عن نصف المجتمع، فهو صوتهم، وقائدهم، وملهمهم، أما النصف الآخر المحذوف، فهو شطر المجتمع الآخر الذي يقف على النقيض من الشسمه وأعماله وتابعيه، وقد تقدم الفم في الصورة على الأذن، بالرغم من كون الأخيرة تسبقه في الواقع، وفي ذلك إشارة إلى كثرة الكلام والمفوهين إلى جانب قلة الفعل وقلة الإنصات والحذر.

ولعل دلالة اللون الأسود المحيط بقطع الوجه المبعثرة يشير إلى كون النصف الباقي من المجتمع يمثل سوداوية قاتمة، ويشير اللون الأخضر الذي اختير للكتابة على الغلاف إلى الطبيعة، كونه جاء بدرجة فاتحة، دلالة على انبثاق النصف الأول من المجتمع من الأرض والوطن وتمسكهم بها.



شکل (4)

يعرض غلاف رواية (فرانکشتاین في بغداد) بترجمته الفارسية، كما في الشكل (4)، صورة مغايرة عن الصور التي حملتها الأغلفة السابقة في ماهيتها وكيفية، ولكنه ذو صلة بها بشكل أو بآخر.

وتظهر صورة الغلاف الأمامية عنوان الرواية في الجهة العليا بشكل متوسط، بلون أسود وبخط يدوي، وكأنه كتابة على الجدران ببخاخ، وتظهر الكتابة متماوجة على جدار إسمنتي مهتك. ويعلو العنوان اسم الروائي، ولكنه جاء بخط مطبوع لا يدوي وباللغتين: العربية والفارسية.

وتعلو أرضية الشارع عربة على ظهرها كيس من الخيش، وكأنه يمثل وجه إنسان، حيث يوجد ثقبان في مكان العيون، وآخر في مكان الأنف، مع وجود آثار ظاهرة للقطب والخياطة في أجزائه، وتبرز كلمة الحرية المكتوبة على العربة.

وتبدو العربية مثبتة في الأرض ممتعة عن الحركة والتنقل، لارتباطها برصاصة ثبتت بها وهي قائمة عن طريق حبل.

ومن اللافت أن العربية، والرصاصة لم تأتيا في وجه واحد، فالغلاف الأمامي للرواية يضم نصف الصورة، والغلاف الخلفي يضم نصفها الآخر، وكأنك تستطيع أن تقرأ نصف الصورة بتفسير، ونصفها الآخر بتفسير، وتلهمك الصورة الكاملة لقراءة جديدة وتفسير جديد.

أما لون الغلاف، فلا يمكن الحكم عليه بلون واحد، فهو على ما يبدو، أبيض متشح بالسود، وقد اتفق الغلاف الأمامي والخلفي على اللون ذاته.

وبالوقوف عند الدلالات والإيحاءات التي يبرزها الغلاف الأمامي والخلفي لهذه الترجمة، يتضح أولاً من خلال عنوان الرواية الذي جاء بخط مغاير لكل الطباعات، أن هذه الرواية رواية الإنسان والشارع والفعل والواقع، إنها ليست رواية الخيال، وإن كان الخيال جزءاً منها، بقدر ما هي رواية الواقع، إنها رواية نابعة من الأحياء البسيطة لا من شرفات الأغنياء وقصورهم، فالإنسان الراغب بالثورة هو من يكتب واقعه بخط يده، وربما كان أبناء الأحياء القديمة والفقيرة أكثر جرأة واندفاعاً نحو ذلك.

ولعل اللون الأسود الذي كتب به العنوان يحمل دلالة الحزم والإصرار من جهة، كما يحمل معاني الحقد والكراهية من جهة أخرى، كما أنه اللون الذي يحدد أن الأسود وإن تملج أو وشح الأبيض، كما في لون الغلاف، فإنه سيتغلب عليه.

وبالوقوف عند صورة الغلاف الأمامي يظهر بشكل واضح أنها تعكس نموذجاً، أو مثلاً للحرية، من خلال كلمة الحرية التي جاءت مكتوبة بشكل واضح وجلي على العربية، ولعل الرصاصة التي جاءت مضاعفة في حجمها تتم عن قوة الخصم وتوحي بارتباطها بخيط ينوي تفجير العربية، وصعوبة الطريق في سبيل الحرية، كما أن الانسجام الفائق بين الصورتين يحمل الكثير من الدلالات فالحرية على الرغم من أنها تريد الحركة والسعي والانتشار، بدلالة العربية ذات العجلات، إلا أنها قد قيدت بحبل غليظ كبها، ومنعها من تحقيق أهدافها، كما أنها بدت

بصورة مشوهة تمثل التماسك والاتحاد ولكن لا تجيده، ولعل غرز الخياطة الظاهر في الكيس الذي يعلو العربة تمثل ذلك من جهة، وتربط تلك المحاولات بشخصية البطل (الشسمه) الذي حاول أن يكون المحرر والمخلص، ولكن قواه قد قيدت، وحوصرت، وأشارت إليه كل أصابع الاتهام، كما أن عدم وجود أي أثر لدماء أو لون أحمر في صورة الغلاف على الرغم من وجود الرصاصة يؤكد اتصال الصورة بالشسمه الذي كان عصياً على القتل، ولا تسقط منه أي دماء رغم اختراق الرصاص له.

ثانياً: العنوان

لا بد لأي نص أدبي كان أو غير أدبي من عنوان يقدم له، فيختزله، ويمهد له، ويعطي القارئ فكرة موجزة عما سيتلقاه في السطور المقبلة، وإنه يختلف تبعاً لموضوع النص ونوعه، فالمواضيع ذات الصلة بالشؤون والمواضيع الرسمية تختلف عن تلك العاطفية الحياتية، كما أن عناوين المقالات تختلف في ماهيتها وأسلوبها عن عناوين القصص والروايات، وتختلف عناوين القصائد عنها جميعها. لذلك، فمن الضرورة بمكان تحديد نوع النص وموضوعه، حتى يتسنى للقارئ استيعاب العنوان، وتلقيه كما قصد الكاتب.

وبالنظر إلى وجهة نظر الدارسين للعنوان، نرى أنها تغيرت عما سبق، فقديمًا لم يكن الدارس يمنح العنوان بالاً عند دراسة نص أدبي ما، باعتباره مجرد صورة شكلية لا تستحق الوقوف عندها وتأملها، أما الآن، فالدارسون المحدثون يرون أن العنوان جزء لا ينفصم عن جسد النص، بل هو معادل وموازٍ له، ولا بد من تحليله وفهمه، ولا يجوز تجاوزه، ولا يعقل أن يكون العنوان عبثياً أو منفصلاً في دلالاته عن متن النص، فلا يوجد عنوان بريء، بل إن العنوان ذو عمق في معنى النص، ولا بد للقارئ من التواصل معه بادئ ذي بدء.¹

وبالإمكان القول: إن العناوين تتشابه في الوظيفة التي تؤديها مهما كان ضربها، ولكنها تختلف في أسلوبها وماهيتها متماشية واختلاف ذاك الضرب، فعناوين المقالات غالباً ما تميل

¹ ينظر حسونة، محمد إسماعيل: النص الموازي وعالم النص، دراسة سيميائية، ص8.

للمباشرة والوضوح من القراءة الأولى، وتكون مقلة العاطفة مائلة إلى الجدية والرصانة في التعبير، أما عناوين القصص والروايات، فإنها تتحو المنحى الدرامي، وتتخذ أسلوب عدم المباشرة في التعبير، معززة الجانب العاطفي الشعوري، أما القصائد، فتكثر فيها العناوين ذات البعد الرمزي أو الدلالي، نظراً لوجود كثير من القصائد المبنية على الرمز.

أما العنوان من حيث أهميته، فيعد أهم عنصر في أي عمل أدبي شعراً كان أم نثراً، لكونه يقوم بوظائف عديدة، فهو يعد عتبة وتأسيساً وتمهيداً للنص، وهو قادر على جذب القارئ وإغرائه باقتحام النص، أو خلق نوع من الانفعال لديه، أو اختصار جزء من الأحداث وتكثيفها فيه.¹

وعند المباشرة في دراسة أي عنوان لا بد من توجيه تلك الدراسة صوب بعدين أو ركيزتين أساسيتين يبني عليهما العنوان، ويقدم للقارئ من خلالهما، وهما: الإطار البصري الذي يراه القارئ فور نظره للغلاف، وهو يشمل شكل الحروف، وطريقة رسمها، ونمطها، ولونها، وحجمها، وموضعها، وتفاعلها مع الغلاف وألوانه وما يحتويه،² والركيزة أو العنصر الثاني يشمل الإطار اللغوي الدلالي، أي يبحث في العنوان، من حيث: لغته ومستواها، معناه وتفسيره المعجمي، وتركيبه، وأسلوبه، وموقعه من الإعراب، والحذف والتقدير فيه، والإيجاز والاختصار، ودلالة الكلمات.³

كما يجب أن يعطي القارئ لمكان العنوان بالاً عند تحليله، فقد يختار الكاتب أن يضع عنوانه في وسط الصفحة، أو في الجزء الأعلى أو الأدنى منها، أو في الزاوي اليمنى أو اليسرى، وفي الغالب يختار الكاتب وسط الصفحة مكاناً لعنوانه، نظراً لكونه أول بقعة يسلط عليها النظر، فهي مركز الجذب والانتباه، وبالتالي يكون اختيار الكاتب لموضع آخر غير وسط الصفحة سبباً يستدعي تفكيراً وتحليلاً من القارئ.⁴

¹ ينظر قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ص52.

² ينظر محمد التونسي جكيب: إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجاً، ص533.

³ ينظر المرجع نفسه، ص534.

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص593.

وقد اختار أحمد سعداوي لروايته عنواناً فريداً هو (فرانكشتاين في بغداد)، جامعاً فيه بين شتات مجموعة من المتفرقات، هي: شخص، أدب أجنبي، مدينة في قلب الوطن العربي، معطياً بذلك للقارئ دفعة حماسية ليخوض غمار هذه الرواية مكتشفاً الطريقة التي استطاع بها سعداوي الجمع بين هذه المتفرقات.

والعنوان السابق يتمثل في مكونين يصل بينهما حرف الجر (في)، الذي أفاد معنى الدخول في المكان، ليجعل سعداوي من فرانكشتاين شخصية مستجلبة تحل في بغداد وتتعمد حولها الأحداث، ولعل الشبه الكبير بين بطل الرواية وبين فرانكشتاين هو الذي جعل سعداوي يستعير ذاك المسمى، كما أن الواقع العربي بشكل عام، والواقع العراقي بشكل خاص أصبح التعامل معه بالخيال فهماً وتفسيراً أنجع من التعامل معه بالحقيقة، لأن الخديعة باتت منطقاً يعايشه المواطن كل يوم مما يحتم عليه أن يظل تحت وطأة ذلك الجو الضبابي الذي لا ينقشع منه ضوء حقيقة. ولا غرو أن سعداوي قد صب في هذا الكائن الفرانكشتايني الجديد الذي خلقه قوى فافت الكائن الأصلي.

ويبقى السؤال: من هو فرانكشتاين الذي قصده أحمد سعداوي؟ أهو (الشسمه) كما ظهر في عنوان إحدى المقالات الصحفية؟ أم هو هادي العتاك؟ وهذا ما سيتضح فيما بعد.

ثالثاً: الاقتباس

ربما لا يكون العنوان وحده كافياً، أو دالاً، أو ملهماً للقارئ، وقائداً إياه إلى مفاتيح النص، وهنا يكون لازماً على الكاتب أن يضع لقارئه عتبة أخرى تلي عتبة العنوان الأولى فتتساعدان في تكوين فكرة يستطيع القارئ من خلالها اقتحام النص، وهي الاقتباس، وقد يكون الاقتباس مستوحى من نص نثري أو شعري، وقد يكون واحداً مفرداً، وقد يتعدد إلى أكثر من اقتباس.

وقد قدمت الرواية بثلاثة اقتباسات:

أولها من رواية (فرانكشتاين) لماري شيلي على لسان الوحش (المسخ) مخاطباً صانعه:
" إني أطلب منك ألا تصفح عني. استمع إليّ، قم إذا استطعت وإذا شئت دمر عمل ما صنعت
يداك".

لقد استهل سعداوي روايته بهذا الاقتباس، الذي جمع في طياته بين الخطيئة وطلب
المغفرة، وبين العقاب والصفح، مشيراً بذلك إلى بطل روايته، هامساً في أذن القارئ ملقناً إياه
أول عُقد الرواية، وأصعب عُقد الحياة، وهو أن تجد نفسك بين المطرقة والسندان، أن تفعل ما
تمليه عليك الحياة ويرفضه عقلك، أن تطلب سوط الجلال، ونور المغفرة في الوقت ذاته.

وثانيها مأخوذ عن قصة العظيم في الشهداء ماركوركييس المظفر:

"أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة
حتى فارق الحياة، فطرحوه خارج المدينة، ولكن الرب يسوع جمعه وأقامه حياً، وعاد ثانية
إلى المدينة".

ويقتبس سعداوي النص السابق مشيراً لعدة أمور، أولها تلك اللوحة المعلقة في بيت
العجوز (إيليشو) والتي غدت بمخاطبة العجوز لها جزءاً لا يتجزأ من الرواية معززة ذاك البعد
النصراني في النص، وثانيها الجمع بين النقيضين، وهما المواطن والسلطة، بإسقاط عنصري
الملك والقديس عليهما، ولكن النص السابق يزعم بالانتصار للمواطن (القديس)، فثمة من ينتصر
له (الرب يسوع)، ولعل سعداوي قد قصد بذلك الطرفين المحورين في الرواية، وهما: الشسمه،
وهادي العتاك، وإذا اعتبر الشسمه هادي العتاك نفسه، فإن ذلك يتنافى مع روح الاقتباس
ومبتغاه، الذي يراد منه أن الشسمه شيء، وهادي العتاك شيء آخر، على النقيض من الكلام
الذي ساقته لجان التحقيق وغيرها، وكأن هادي العتاك قد تلبس ملامح الشسمه في النهاية وهو
ليس بالشسمه، خادعاً بذلك مخيلات الكثيرين، كما خُدرَ معذبو شبيهه المسيح والباكون عليه.

وثالثها نص مأخوذ من الرواية نفسها على لسان (الشسمه)، حيث يقول:

"أنتم يا من تسمعون هذه التسجيلات الآن ؛ إن لم تكن لديكم الشجاعة لمساعدتي في مهمتي الجلييلة، فحاولوا، على الأقل، أن لا تقفوا في طريقي".

يختار سعداوي نصاً من الرواية نفسها ليضعه من ضمن الاقتباسات التي استهل بها روايته، ولعل هذا الاقتباس الأخير قد جمع بين الاقتباسين السابقين، فالأقتباس الأول أشبه ما يكون بنداء استغاثة من المسخ إلى خالقه، والأقتباس الثاني يجعل الشسمه في مقام القديس المبجل، وقد جمع الأخير بينهما إذ وجه ندائه لسامعيه عبر جهاز التسجيل الذي زوده به العتاك جاعلاً نفسه في مقام القديسين، أو اليسوع نفسه عبر نعت مهامه بالجلييلة.

رابعاً: المقدمة

تعد المقدمة في أي نص أو موضوع فقرة بادئة، يفيد منها القارئ في التعرف على الموضوع، وتكوين فكرة موجزة عن أهم ما فيه، وأهم النقاط التي سيتطرق لها، وذلك في نطاق مكثف مختصر.

وفي الوقت الذي تتقدم فيه المقدمة نصها تكون آخر النصوص في ذهن كاتبها، فالمقدمة في كتابها المدون والمطبوع تعد أول نص يقدم للقارئ، ولكن الكاتب يقوم بكتابتها فعلياً بعد أن يفرغ من كتابة نصه كاملاً، لأنه سيتناول فيها الخطوط العريضة الشاملة لكل ما كتب، ويبين فيها أسلوبه ومقاصده، وغير ذلك، وتتعدد أنواع المقدمة وفقاً للنص، ولنية الكاتب من المقدمة، فقد تكون المقدمة مثلاً على شكل مدخل يجمع بينها وبين التمهيد، ويضم إرشادات أو إحياءات للقارئ عن النص، أو عن الكاتب نفسه، وقد لا تكون المقدمة لصاحب النص، فقد يكتبها شخص آخر ذو علاقة بصاحب الكتاب، أو أنه قد اطلع على كتابه، أو كان من ذوي الخبرة في موضوعه ومادته.¹

وليست المقدمة شيئاً حديثاً، أو أسلوباً جديداً في الكتابة، فقد اندفع العرب نحو المقدمات في كثير من كتبهم، لما أحسوه حيالها من فوائد، ولما لها من أهمية، وقد اختلفت كيفية وجودها،

¹ ينظر زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1. بيروت: دار النهار للنشر. 2002، ص156، ص157.

كما اختلفت المسميات التي حملتها، ولكنها تتفق مع المقدمة التي نعرفها الآن، وتتميز بمجموعة من السمات، أهمها:

- أن تمتع هذه المقدمة بحسن الأسلوب، وحسن الصياغة، لأنها أول ما يقرأ من نصوص الكتاب، لذا يجب أن يتوخى الكاتب أثناء وضعها الوضوح، وقرب المأخذ، وسهولة الألفاظ، واستخدام قالب محكم.¹

- بما أن المقدمة تعد بمثابة تمهيد للنص أو مدخل له، لذا يجب أن تكون مختصرة موجزة قدر الإمكان، لأنها تلخص الموضوع، وتعرض أهم زواياه.²

- وأخيراً، فالمقدمة كالعنوان، متصلة بالنص، متعلقة به، موحية دالة على ممتته ومكوناته، لذا فلا يجب أن يبتعد موضوعها ومحتوياتها عن النص نفسه، فيضيع القارئ في رحلة تيه بين غرض الكاتب في المقدمة، وغرضه في متن النص.³

والمقدمة تعد ضرورية في بعض ضروب الأدب، كما تعد أقل وجوداً، و ضرورة أو أهمية في ضروب أخرى، فهي جزء لا يتجزأ من المقالة على اختلاف أنواعها وموضوعها المتناول، فهي نبذة صغيرة عن موضوعها تحمل بارقة أفكار للقارئ، لكنها تبدو أقل وجوداً في غيرها من الفنون القصصية أو الروائية التي يعد فيها العنوان الرئيسي إضافة إلى العناوين الفرعية - إن وجدت - مادة دسمة كافية للقارئ ليقترح النص من جهة، وكافية للأديب من جهة أخرى، فالإكثار من العتبات يقلل من عنصر التشويق، ويزيد من الخلفية المعرفية عند القارئ قبلولوج في متن النص، الأمر الذي قد يحول دون تحقق الإثارة والحماس لديه، لكنه يزيد من فاعليته وفهمه وتحققه من الدلالات والرموز وماهية الشخصيات والأحداث.

وقد كشف سعداوي في المقدمة التي خطها بعنوان (تقرير نهائي - سري للغاية) عن جمع من الشخصيات والأحداث، وصورة السياسة في الرواية، حيث برزت دائرة المتابعة

¹ ينظر بلال، عبد الرازق: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم. إفريقيا الشرق. 2000، ص39.

² ينظر المرجع نفسه، ص41.

³ ينظر المرجع نفسه، ص41.

والتعقيب ممثلة بمجيد سرور، عدا عن شخصية المؤلف التي أدخلها سعداوي في الثلث الأخير من الرواية، وكشف سعداوي عن موقف السياسة من الحركات القائمة من جهة، ومن الصحافة من جهة أخرى، حيث أغلقت دائرة المتابعة والتعقيب، وحُقق مع المؤلف، ومُنع من نشر نصه.

خامساً: العناوين الفرعية

قلما نجد نصاً روائياً اختار له صاحبه أن يظهر في صورة واحدة غير مجزأة، أي أن يكون جسداً واحداً غير مفصول، لأن الرواية تفرض بطولها على كاتبها أن يقدمها للقارئ جزءاً جزءاً بالتتابع، لذا يقسمها الكاتب إلى عدة أقسام، متخذاً لذلك أسلوباً خاصاً، وفق ما يراه مناسباً له ولنصه، فقد يختار أحدهم تقسيم الرواية إلى فصول وفقاً للتتابع الزمني، ويختار آخر تقسيمها وفقاً للأحداث المرتبطة ببعضها، أو وفقاً للشخصيات التي احتلت أدواراً كبرى، بأن تحظى كل شخصية من الشخصيات الرئيسية بفصل، وهنا ينقسم الرواة إلى قسمين بعد عملية التجزئة تلك، فبعضهم يكتفي بإدراج أرقام متسلسلة لكل فصل، يميز من خلالها القارئ فصلاً من آخر، ويزيد على ذلك آخرون عنواناً لكل فصل مضافاً لذلك التسلسل الرقمي، وفي الحالة الأولى نجد أن الأرقام لم تعط أي دلالة سوى الترتيب، أما في الحالة الأخيرة، فإن العناوين تلك قد أعطت دلالة لا تقل عن دلالة العنوان الرئيسي، أي عنوان الرواية نفسها، فإذا كان الأخير مقدماً وممهداً للرواية، ومساعداً في فهمها، فالأول كذلك قائد قارئه إلى الفصل المقصود، ودلائله وثناياه، وأبرز ما فيه.

ويتوافق ذاك العنوان مع فصله الموضوع له من حيث المعنى والماهية، فالفصل الذي دار حول شخصية ما، سيكون عنوانه متعلقاً بتلك الشخصية، إما بذكر اسمها، أو لقبها، أو بذكر شيء من صفاتها، والفصل المتعلق بحدث أو زمن، سيحمل عنواناً دالاً مشيراً إلى ذلك الحدث أو الزمن الذي يحتويه.

ومن الضرورة بمكان الإشادة بالوظائف التي تؤديها هذه الفصول المقسمة والحاملة لعناوين متصلة بالنص الروائي، حيث يتيح هذا الأمر للروائي الخروج من دائرة الوحدة المطلقة

والبؤرة الواحدة إلى التفرع والتوسع والانطلاق، حيث لا يقتصر موضوع الرواية على قصة واحدة، بل يتفرع إلى عدة قصص جزئية وفرعية، تخص باقي الشخصيات الرئيسية والثانوية، وتصلها بالقصة الرئيسية وبالبطل علاقة ما، تولد نوعاً من الاتصال والالتحام، والثراء النصي، كما أن هذا الأسلوب في التقسيم والعنونة يعطي باقي الشخصيات الدور في الظهور والبروز والتعبير والتفاعل في الأحداث ما أمكن كما تفعل الشخصيات الرئيسية والبطل، كما يمكنها السرد والحوار والقصص، واسترجاع الأحداث الداخلية والخارجية، والتعليق والتفسير والتحليل، موكلة نفسها وظيفته السرد في الأجزاء الخاصة بها إلى جانب الراوي الأصلي في الرواية.¹

وقد جاءت رواية سعداوي مقسّمة إلى تسعة عشر فصلاً، يحمل كل فصلٍ منها إحياء ودلالة على المتن، وهي على النحو الآتي:

- الفصل الأول (المجنونة)²

بالنظر إلى الفصل الأول في الرواية نجد أن سعداوي قد قدم فصوله بهذا الجزء الذي حمل عنوان (المجنونة)، وإذا تأملناه من حيث الأسلوب والماهية والشكل، سيتضح أنه جاء مفرداً غير مركب، دالاً على شخصية من الشخصيات في الغالب، متبعاً التلميح لا التصريح، وذلك عن طريق الاكتفاء بالوصف دون التسمية، مع جعل ذاك الوصف معرفة محددة لا نكرة مبهمّة، ولعله فيه من الاستثارة قدر غير قليل، بحيث أجاد سعداوي في جعله فاتحة فصوله، وعنواناً وسم به فصله الأول، لما يثيره في نفس المتلقي من أسئلة: فمن هي المجنونة؟ ولم نعتها سعداوي بذلك؟ وما سبب تقديمها على كافة الشخصيات وجعلها صدرّاً للرواية وفاتحة للفصول؟

قبل الإجابة عما سبق لا بد من الإشارة إلى أنّ سعداوي - غالباً - ما يربط بين عنوان الفصل وبين شخصية تكون معظم أحداث ذاك الفصل ومروياته من نصيبها، وها هو الفصل الأول جاء حاملاً عنوان (المجنونة)، وهو نعت ألصقه سعداوي بشخصية (إيليشوا)، ولا يشترط

¹ ينظر عباس، محمود جابر: القراءة والتأويل، مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحداثي في العراق. ط1. عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع. 2002، ص165.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص11.

أن يكون ذاك النعت إسقاطاً لشيء يعتقد به سعداوي حول فكر (إيليشوا)، إنما كان ذلك من منطلق نظرة الناس لهذه العجوز، وربما كان الجنون الذي قصده سعداوي من باب استتار العقل أو استتار الحقيقة، فقلة هم الذين يتمكنون من فهم تلك المرأة التي عقدت أول الرواية بآخرها، فها هي الرواية تبدأ بهذه العجوز الباحثة عن آثار (دانيال)، وتنتهي بالعجوز ذاتها التي تودع الحي راحلة مع من تظنه (دانيال).

إنّ سعداوي لا يسخر من العجوز حين يلصق بها كلمة (المجنونة)، بل يسخر ممن حولها الذين لم يستطيعوا كشف ذاك الاستتار (الجنون)، إنه يقصد بذلك كل مواطن عاش أحداث العراق في تلك الفترة، ولم يع أن خيوط العنكبوت تحاك من حوله، والفخاخ تنصب له لتنتهي جميع الأحداث نهاية مزيفة خادعة بوجود (دانيال) الجديد.

- الفصل الثاني (الكذاب)¹

تحوم أحداث هذا الفصل حول شخصية (هادي العتاك)، ومرة ثانية يطلق سعداوي على شخصية من شخصياته نعتاً سلبياً، فهو يلصق صفة الكذاب ب (العتاك)، ولعل كثرة أحاديثه في قهوة عزيز هي التي دعت لهذا الوصف، وقد يكون هذا النعت رغبة من سعداوي في أن يرد أي مصداقية أو سمة للحقيقة عن قصة (العتاك) عن (الشسمه)، فالرواية لا تسير بصدد تضخيم قصته بقدر سيرها بصدد تضخيم حكاية المواطن العراقي الذي يعيش في جو مخلوق من الحيل والألاعيب التي تحوكها القوى العربية تارة، والقوى الأجنبية تارة أخرى.

ومن الملاحظ على العنوان أيضاً أنه جاء معرفة لا نكرة، ومفرداً غير مركب، ومبتدأً دون خبره، فالتعريف أفاد التحديد والتخصيص، فالكذاب المعني في هذا الفصل هو العتاك لا غيره، وما يدل على ذلك أن معظم الأحداث متعلقة به، لذلك كان هذا الوصف عائداً إليه، ودالاً عليه، كما أن كلمة (خرافات) قد ألصقت به في كثير من الأحيان، الأمر الذي يدل أن أحاديثه تتأى عن الصدق والحقيقة، وقد عمد سعداوي الأفراد دون التركيب، لأن التركيب يخلق كلمتين

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص25.

مضافتين متلازمتين كتابة ودلالة ومعنى، فالثانية ذات صلة بالأولى دون غيرها، ولكن الكذاب كما دل العنوان ودلت الأحداث، ليس ذا صفة أو نعت واحد، بل هو إنسان متعدد الوجوه، الأمر الذي يمنع الحكم عليه بالصاق تركيب ملازم دال عليه، أما ترك الخبر والاكتفاء بالمبتدأ، فعلته أنه متروك للقارئ، ليختبره، ويبحث عنه، ويكون فضاء لتأملاته.

- الفصل الثالث (روح تائهة)¹

لقد اختار سعداوي لهذا الفصل أن يكون غرائبياً، وما من شيء أوثق دلالة إلى ذلك أكثر من العنوان، الذي بدأ بكلمة روح التي جاءت منعوتة بالتيه، ومن المعروف أن الروح من عالم الغيبات والمعميات التي لا يعرف عنها الإنسان إلا القدر اليسير، وهي روح تائهة في اللفظ والمعنى والوصف، فهي نكرة لا معرفة، عائمة في المجهول والعموم والغموض.

وكما يبدو من هذا الفصل، فالروح التائهة هذه تدل على شخصية (حسيب محمد جعفر) وتتنسب إليه، وقد غدا جثة تائهة في الأرض و في رواية سعداوي، إنه - كما ظهر في تداعي الأحداث - (الشسمه)، وبوصفه روحاً تائهة لا جسداً يعطي دلالة إلى كونه يمثل كل إنسان وكل جسد، فهذه الروح التائهة تبحث عن يلم شتاتها، ويوقف بعثرتها، كما هي فوضى السياسة التي تبدو في حالة من اللافوضى.

- الفصل الرابع (الصحفي)²

جاء عنوان هذا الفصل مؤثراً التعريف على التكرير، وإفراد المبتدأ مشيراً إلى شخصية بعينها، وهي: الصحفي (محمود السوادى)، ولعل ذلك الأسلوب المتبع في هذا العنوان عائد إلى كثرة الانشقاكات التي عانى منها السوادى على الصعيد النفسي والوظيفي والعائلي والسياسي المحيط به، فالأخبار عن ذاك الصحفي كثيرة، جلها، أو فلنقل أهما وجد في هذا الفصل، ولكن بقيتها مبعثرة في الرواية، أو متصلة بشخصيات أخرى.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 43.

² المصدر نفسه، ص 49.

وعلى الرغم من كثرة الصحفيين والمحررين ورجال الإعلام في الرواية، إلا أن سعداوي أراد للسوداي أن يمثلهم جميعاً بالعنوان والوظيفة والمهمة، ولعل الأول رأى في الأخير النموذج الذي يريد للصحفي ليقدمه في رسالته، فينتقد شيئاً ما فيه، ويعزز آخر.

ومن الملاحظ أن سعداوي لم يجعل له نعتاً كباقي الشخصيات، بل جعل وظيفته تدل عليه، وربما كان دوره غير الجارف لمحور الأحداث سبباً في عدم وجود نعت خاص به يتلبسه ويلتصق به كالمجنونة، والكذاب، وربما أراد سعداوي من ذلك أن يبقي الصحافة خالية وخارجة عن كل الترهات التي تعيشها عقلية العراقي الساذجة، فالصحفي (محمود السوداي) كان ينجراف - أحياناً - وراء خرافات (العناك) الكثيرة، ولكن بصيرته كانت تتردد إليه وتراجع آلاف المرات، كما أن ما قيل في حق الخرافات يقال في حق السياسة وتجرد (السوداي) منها.

- الفصل الخامس (الجنة)¹

لقد أراد سعداوي إكمال دائرة الغرائبية التي بدأها، فالعناوين الغرائبية تقود إلى شخصيات غرائبية، وأحداث غرائبية كذلك، ومن هنا فقد أطلق على فصله الخامس عنوان: (الجنة)، إنه يضع قارئه أمام حلقة مقفلة من الإيهام، فالعنوان مفردة واحدة ولا شيء يخبر عنها، إنها الجنة فحسب، ذلك الشيء الذي لا يوصف إلا بذلك، وقد بدا نائياً عن عنصر الشخصيات، كونها تطلق على الأحياء لا الأموات، وهنا يبدأ التساؤل حول الفعل الذي ستؤديه هذه الجنة، ولم استأهلت حيازة العنوان إذا لم يكن لها دور في الفصل خاصتها؟

يتضح أن سعداوي يجمع في هذا الفصل بين روح تائهة (حسيب محمد جعفر)، والمجنونة (العجوز إيليشوا) مطلقاً على الفصل عنوان (الجنة)، لا بد أن الروح التائهة -السابق ذكرها- قد وجدت جسداً، وأصبح خليط الجسد والروح جثة، ولم يصبح إنساناً حياً في زعم سعداوي، إن هذه الروح المظلومة التي قتلت في ساعة غدر لم تتخل عن الحياة، بل اختارت أن تنزع وتنسد في جسد ميت عفن ليجعلها سعداوي جثة لا أكثر، ليس فيها من الإنسانية شيء،

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 63.

ولعل سعداوي أراد بذلك أن منطق الرد والمقاومة في الطرف العراقي عفن متهتك ضعيف لا حياة فيه على الرغم من علو صوت الجعجة وضخامة المنظر.

- الفصل السادس (الحوادث الغريبة)¹

يقدم سعداوي فصله السادس بعنوان مركب، إنه (الحوادث الغريبة) التي حددت على وجه الخصوص، ولم تترك للتعميم والتطبيق العشوائي، الأمر الذي يشير إلى زمان ومكان محددين، وفاعل مشكوك به، لكونها غريبة غير مألوفة، الأمر الذي يجعل فاعلها أقل توقعا لجهتي الحكومة والإعلام، لكنه أقرب ما يكون إلى ذهن المتلقي الذي يستطيع قراءة الأحداث ورؤيتها من أكثر من زاوية، كما يستطيع تفسيرها والتنبؤ بمستقبلها عبر مجموعة من التكهّنات التي يبنّيها على معطيات الرواية وأحداثها المتوافرة بين يديه.

يحاول سعداوي في الفصل السادس الابتعاد قليلاً عن النهج الذي سار عليه في عنونة الفصول السابقة، حيث لا يحمل عنوان الفصل نعتاً لشخصية ما، بل يحمل في طياته ما يشير إلى متن الفصل ومجرياته التي اتصفت بأنها غريبة، ولا بد أن تلك الغرائب من فعل شخصية سبق أن قدمها سعداوي في فصل سابق، وهي (الجثة).

- الفصل السابع (أوزو وبلوديميري)²

يطلق سعداوي على هذا الفصل اسماً غامضاً قد يحтар القارئ غير المتبصر أو المطلع في ماهيته، فهل يعود لاسم شخص، أم لاسم مكان؟ ليجد بعدها أن الاحتمالين خاطئان، فالعنوان السابق يعود لاسم مشروب مسكر ليس إلا، يمتاز بكثافته، وبلونه الأحمر الدموي.

إنّ سعداوي يطلق على هذا العنوان ليجمع بين النفوذ وبين السلطة، فهو يتحدث عن كل من باهر السعيد، والعميد سرور، ويضيف إليهما حلقة أضعف، وهو: الصحفي محمود السوادي، إن الشراب المسكر يدل على القدرة العالية على التأثير، وغسيل الأدمغة، وهو الأمر

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 79.

² المصدر نفسه، ص 101.

الذي بات عليه السوادي في النصف الثاني من الرواية، فكأنه بات نسخة مصغرة من مديره السعيد، كما أن تأثير السعيد لا يقتصر على ذاك الصحفي فحسب، بل يمتد ليشمل فئات كثيرة، كونه صاحب منبر إعلامي مسؤول عن إيصال رسالة إعلامية عامة للشعب، أما ذاك اللون الدموي للمشروب، فيشير إشارة مطلقة إلى العميد، فهو رمز السلطة والحكومة التي تستنفذ طاقة الشعب وجسده وروحه ببطء.

ومن هنا يظهر اتحاد كل من الصحافة والسلطة على الشعب، فالصحافة باتت مزورة مسيسة مشوهة، لتخدم مصالح الدولة، وتسير الشعب وفق ما تشاء. ومن هنا، فإن العنوان السابق، على الرغم من عمومته، وما يحمله من كم مجهول، أو مربك مشوق للقارئ، إلا أنه في دلالته وباطنه يعود إلى عنصر محدد في الرواية، وهو عنصر الشخصيات التي ركز عليها الفصل السابع، التي كانت مندمجة في خليط غريب مقلق مائل للحذر، وهم: السوادي، والسعيد، والعميد مجيد سرور.

- الفصل الثامن (أسرار)¹

جاء هذا الفصل حاملاً عنواناً مبهماً بشكله وتكوينه وماهيته، ليس دالاً على أي شيء واضح، ولا متصلاً بشخصية أو مكان أو زمان موضح معه، فقد اكتفى سعداوي بإفراده، وأجاد بجعله نكرة، مؤكداً على تلك السرية، مبعداً إياها عن المتلصصين، جاعلاً منها جمعاً، دلالة منه على تعددها، فهي ليست سرّاً واحداً، بل مجموعة من الأسرار، مما يترك عند القارئ دفعة من التشويق والإثارة، ليكشف حاجز الضبابية والإيهام عنده مشاركاً سعداوي في الأسرار، كاشفاً عنها.

ويركز هذا الفصل على شخصيتي (العتاك) المنعوت ب(الكذاب)، والصحفي (محمود السوادي)، تتخرط شخصيتان من طبقتين وعالمين مختلفين في قهوة (عزيز المصري)، وتجمعهما قصص (العتاك) المشوقة، وأهمها قصة (الشسمه) التي لم يكن بمقدور (العتاك) أن

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 123.

يفرط بها ويجعلها في خلد أحدهم لما دسه عزيز في عقله من مخاوف، فتعاهدا أن يفشي كل منهما سرّاً هاماً للآخر مقابل قصة (الشسمه) التي باتت تثير فضول (السوداي)، وفي خضم هذه الأسرار يفهم كل منهما أنهما لن يتفاهما على الأمد البعيد، فما يظنه (السوداي) سرّاً عظيماً خطيراً ليس في عرف (العثاك) سوى أقصوصة ليست ذات بال، وأسرار (العثاك) في ميزان (السوداي) ليست غير ضرب من الخرافات صنعها عقل خرف اعتاد على مزج القصص والأكاذيب.

إنّ هذا الفصل يكشف فجوة تضرب في عمق المجتمع العراقي، تلك الفروقات بين الأحياء خلقت فروقات أعظم بين الأفراد، الأحياء القديمة عكست في عقول ساكنيها جو القصص والحكايات، حتى لو اضطروا -أحياناً- إلى خلق بعضها، إنهم يعشقون الكلام ذا النفس الطويل الذي يعج بالوصف والتفاصيل الفسيفسائية، أما (السوداي)، فيمثل بيئة مناقضة لا تعرف هذا الهذر، بل تسير صوب الحقيقة والواقع ولا شيء غيرهما، أحاديث مقتضبة تعود إلى جذور حية لا إلى تلك الخرافات والأكاذيب، الأمر الذي يذكي ذلك الشرخ بين طبقات المجتمع.

- الفصل التاسع (تسجيلات)¹

إنّ هذا الفصل مبنيّ على الفصل السابق، وهو: (أسرار)، في سببه ونتيجته ووجوده، فالأسرار المتبادلة نمت عن ثقة بين الطرفين المتعاقدين، وهما: العثاك والسوداي، ليدل هذا الفصل على حدث مهم من أحداث الرواية التي يبني عليها القارئ كما غير يسير من المعلومات والاستنتاجات والتكهنات، ومرة أخرى يختار سعداوي لعنوان فصله أن يكون نكرة، كما اختار للأسرار أن تكون نكرة، ويوحى من هذا الأسلوب الإيغال في التتكير والتعمية، والتأكيد على خصوصية ما يجري في دائرة مغلقة غير منفتحة على شيء من أحاديث العثاك التي يكررها مراراً على مرتادي قهوة عزيز المصري.

ويعد هذا الفصل متمماً للفصول السابقة له، إذ تعود الأحداث لـ (العثاك)، و (السوداي)، والجنّة ذات المسمى الجديد، وهو (الشسمه).

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 140.

إنّ (السوادي) لا يثق في (العناك)، ولا يجد ما يتبادلّه معه من انسجام وتوافق - كما ظهر في الفصل السابق - ولكنه يقرر منح فضوله فرصة يختبر فيها (العناك).

لا يعرف الصحفيون كلام الألسنة والمقاهي الذي يكثر منه (العناك)، بل يفضلون الوثائق والتسجيلات، ومن هنا خطأ (السوادي) خطوة في اختبار مدى صدق (العناك)، حيث منحه آلة تسجيل ليحفظ عليها حواراً يجريه مع (الشسمه)، ليتأكد من وجوده.

ومن هنا يظهر سعداوي محوراً هاماً، إنه يتحدث حول انخراط الصحافة بقوتها وتأثيرها في سذاجات بعض العقول، إن الأمر الجلل إذا أريد تفسيره من ساذج فتر شأنه وهان، وهكذا يهون أمر الصحافة تحت وطأة جهات عديدة.

- الفصل العاشر (الشسمه)¹

يعود سعداوي مرة ثانية في هذا الفصل إلى نمطه الأول الذي يستعرض في العنوان اسم الشخصية أو نعتها، وقد جعل هذا الفصل بعنوان (الشسمه).

لقد أظهر سعداوي تطوراً في هذه الشخصية، فلم تعد جثة، بل أصبحت شيئاً أعلى من ذلك مرتبة، شيئاً مجهولاً لا نعرف له اسماً. إنه يتحدث عن شخص في مسيرة نضاله، يتطور ويتغير كل ما فيه، مسماه، وأهدافه، وتوجهاته، إنه الشخص المخدوع بالحاشية خاصته الذين يسيرونه، وهو ليس ضحية الحكومة فحسب، بل هو ضحية الحاشية المضللة أيضاً التي لا يعرف الصديق فيها من العدو.

وعلى الرغم مما سبق إلا أن سعداوي يستمر في إيغاله في الجو الغرائبي الذي ابتدأ من روح تائهة التصقت في ما بعد بجثة مناسبة لها، إلى أن أصبحت تبدو فيما يشبه الكائن البشري الممزوج من التهميش والتشويه، فلا يعرف له اسم أو صفة أو جسد أو كنية، أو بيت، أو مرجعية، إنه أطراف متناقضة اجتمعت في مكانين هما: مخيلة سعداوي، والرواية هذه. ويحاول

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص156.

سعداوي تأكيد أفكاره وتخيالاته للقارئ حول الشسمه، أو هذا الكائن الفرانكشتايني مانحاً إياه فصلاً مفتوحاً لارتكاب الحوادث التي ما تكاد تتحول إلى جرائم، لذلك جاء العنوان مفرداً معزولاً عن خبره الذي يطول، فالشسمه: فعل كذا، وقتل كذا، ونزع عضو كذا، إلخ... ولكنه مع ذلك يبقى مجهولاً، وإن عرّف، فهو النكرة التي لم يجد لها صاحبها المؤلف، ولا صاحبها المخترع اسماً.

- الفصل الحادي عشر (تحقيق)¹

يشير هذا الفصل إلى عنصر من عناصر الرواية، وهو الأحداث التي تبدأ بالميل نحو التأزم والعقدة، ويترك سعداوي عنوانه دون تحديد تاركاً للقارئ تحديد جهة التحقيق وسببها، والأمور الناتجة عن ذلك.

فسعداوي في هذا الفصل يظهر بداية الاحتدام بين الصحافة والسياسة، إن الأخيرة تكيد للأولى وتتربص لها، لتجعلها دائماً ضحية في قفصها.

يمثل (السوداي) هذه الضحية، بينما يمثل العميد (مجيد سرور) هالة السياسة الطاغية. إن سعداوي يعكس من خلال هذا الفصل وعنوانه مدى سذاجة تلك الهالة السياسية المحومة الخائفة للعراق، فإذا كانت الصحافة قد انحرفت في نزوة من نزواتها وراء خرافات عجوز امتن الكذب، فلا يصح أن تنحرف السياسة في الطريق ذاته.

- الفصل الثاني عشر (في زقاق)²

يمثل عنوان هذا الفصل اسم مكان مناقضاً عناوين الفصول السابقة التي أشارت إلى أشخاص أو أحداث، لكن هذا العنوان يدفع قارئه لتتبع الأحداث التي جرت في ذاك الزقاق.

إن الزقاق المذكور يشير إلى حي (البتاويين)، ولكن سعداوي في ذلك الجزء من الرواية - لم يذكر اسم الحي بل أثر تحديد العنوان مستخدماً الزقاق، ولعل كلمة حي توحى

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 181.

² المصدر نفسه، ص 203.

بالسعة في المكان، وكلمة زقاق توحى بنقيض ذلك، ولأن الأحداث كانت تسير نحو التأزم، فقد كان من الأحرى بسعداوي أن يؤثر الزقاق على الحي.

وكما مثل هذا الفصل تأزم الأحداث، فإنه قد مثل أيضاً حياة الناس المأزومة في بساطتها وتكشفها، تاركاً الأحداث تجري بالشخصيات إلى مأزق تكمن فيه العقدة، وأهمها تلك الأزيمة التي بات يعايشها (العناك) من قبل السلطات التي قد تنأى إلى سمعها بعض من خرافاته عن (الشسمه).

ومن الملاحظ أن عنوان هذا الفصل لم يقتصر على مكون كلامي، بل لحقه مكون رقمي، وهو الرقم (7)، ولا يفترض إهمال ذلك المكون، كونه جزءاً لا يتجزأ من العنوان، وللرقم (7) دلالات كثيرة بصورته المنفردة، وإدماجه مع العنوان الدال على الزقاق، يحمله دلالة جديدة أو إضافية.

ومن الجدير ذكره أنه رقم ذو مكانة ودلالة دينية وأسطورية وحضارية، وهو ذو طابع علائقي في كثير من المجالات، كما أنه على درجة من التقديس والمكانة، وإن الأمور التي اقترنت به قد اكسبته هذا الشيء، ومن ذلك أنه دال على أمور في هذا الكون من حولنا، ومنها عدد طبقات السماء، وعدد طبقات الأرض، وما يحمله ذلك من دلالة، نظراً لعظم هذه الأجسام الكونية، ومدى ارتباطها بالله، من حيث القدرة والخلق، كما أن هذا الرقم بإفراده، واشتقاقاته ارتبط بالغيبيات، وعالم السماوات بكائناته، ومنها الملائكة، حيث تكرر ذكر الوحي في القرآن سبعين مرة، كما أن الرقم سبعة قد ارتبط بكثير من العبادات المفروضة، ومنها التكبيرات في صلاة العيد، والطواف حول الكعبة، والسعي بين الصفا والمروة، وارتبط كذلك بالزمان، فالأسبوع سبعة أيام، وارتبط بالحياة والبشر، فعجائب الدنيا التي أبدعها البشر سبعة.¹

وإن الارتباط الديني للرقم سبعة أدى إلى خلق هالة من القداسة حوله سيطرت على عقول الناس وسكنت فيها، فبنوا هذا الرقم بمضاعفاته واشتقاقاته في حياتهم، وورثوه وتنقلوه،

¹ ينظر فتحي، مصطفى: موسوعة الأرقام العددية ودلالاتها. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع. 2005، ص51، ص61، ص85، ص91.

فحضر في الحضارة الرافدية، والمصرية، والكنعانية، وغيرها من الحضارات القديمة، وتسرب إلى المعتقدات تسرباً مماثلاً لتسربه إلى الدين، ومن ذلك وجوده في المعتقدات الدينية الزرادشتية، وقد امتد هذا التأثير والتصديق والإعجاب إلى زج هذا الرقم في الحياة الأدبية والخلفيات الأسطورية إلى جانب الحياة الدينية، ومن خير الأمثلة على ذلك المعلقات التي جعلها العرب سبع قصائد.¹

ولا بد أن سعداوي أراد إسقاط هذا الكم الهائل من الدلالات التي يمتلكها هذا العدد على نصه الروائي، من ناحية دينية عمت أرجاء الرواية بتوظيف الديانات الثلاث فيها، إلى ناحية حضارية تجلت في صورة الحي القديم، إلى بعض المعتقدات لدى السحرة والمنجمين الذين كانوا من ضمن شخصيات الرواية، وصولاً للمنحى الأسطوري في الرواية، وما يرمز إليه ذلك من تعالق ما بين الآلهة والرقم سبعة.

- الفصل الثالث عشر (الخرابة اليهودية)²

يعكس هذا العنوان اسم مكان - كما مثل الفصل السابق - وهو المكان الذي يقيم فيه (العتك)، وقد تعارف الناس على تسميته ب(الخرابة اليهودية)، وهو مسمى مركب من ثنائية: الخراب + اليهود، ولم ينسب سعداوي لبيت (إيليشو) هذا الوصف، فلم يقل (الخرابة النصرانية)، بل نسب الخراب إلى متعلقات اليهود، على الرغم من أن (العتك) لم يكن يهودياً، بل كان يود لو أنه يبيع أبقونة يهودية وجدها مخبأة في أحد جدران بيته، فالوصف إذن لم يلتصق ب(العتك) بالقدر الذي التصق فيه بالمكان نفسه، وليس من الغريب أن يسكن (العتك) في خرابة، فهو شخص اعتاد أن يجمع الحاجيات القديمة والأثرية ويعرضها للبيع، فكل مكان سيقم فيه سيتحول إلى خرابة، ولا بد أن نسبتها وردها إلى اليهود يمثل حاجة في نفس سعداوي، فهو لم يحاول مرة أن يقلل من شأن الدين الإسلامي أو المسيحي، ولكنه بات هنا كالهزئ من اليهود، وربما أراد

¹ ينظر خلف، مؤيد أحمد سعيد: الموروث الأسطوري في تفسير ابن كثير. (غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2015، ص306.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص226.

بذلك أن لا تاريخ لهم ولا حضارة، فهم ليسوا شعباً، ولا يتجاوزون كونهم مجرد أشلاء مجمعة من بلاد شتى كنتك الأشلاء التي تحول (العتاك) إلى جمعها بعد كثرة التفجيرات.

- الفصل الرابع عشر (متابعة وتعقيب)¹

يعود هذا الفصل إلى محور الأحداث، فقد بدأت بالتطور فيما يخص (الشسمه)، فلم يعد روحاً تائهة، وتجاوز مرحلة الجثة، وغداً شخصاً ملاحقاً يترك أثراً يتتبعه أحدهم ويتعقبه الآخر، إنهما (المنجم الأكبر)، و(المنجم الأصغر)، الوجهان اللذان ظنا أنهما متطابقان -المعلم وتلميذه- باتا مختلفين حين اختلفت توجهاتهما في العمل نفسه، إنهما يبحثان عن المجرم ذاته، كل بطريقته، فالمنجم الأكبر يبحث عن وجه (الشسمه)، والمنجم الأصغر يبحث عن روحه ويتواصل معها، ليتغلب الأصغر على الأكبر في النهاية، فالتعامل مع روح المجرم وتعقبها كان أجدى نفعاً من تتبع ملامح وجهه، فسعداوي يلقي الأكبر درساً مفاده أن الروح هي التي تخطئ وتصيب، وهي التي تكون بريئة أو مجرمة، وما الجسد إلا آلة مسيرة لا مخيرة، ومن هنا بدأ (الشسمه) حياته بكون روحاً لا جسداً.

- الفصل الخامس عشر (روح تائهة)²

تظهر في هذا العنوان خاصية التكرار، فسعداوي سبق أن استعمل هذا العنوان في الفصل الثالث من الرواية، ولكنه الآن بات يشير إلى شخصية أخرى، فالروح التي يقصدها سعداوي في الفصل الثالث هي روح (محمود السوادى) وليست روح (حسيب محمد جعفر).

إن روح (حسيب محمد جعفر) تائهة، لأنها باتت منعزلة عن جسدها، وأصبحت فراغاً خلواً لا جسده يحتضنه، أما روح (محمود السوادى)، فهي تائهة، لأنها لا تجد الجسد أيضاً، ولكن الجسد المقصود ليس جسدها، بل جسد المرأة، إنها (نوال الوزير)، روح السوادى تحوم باحثة عن جسد نوال لتلتحم به، كما تبحث روح (حسيب محمد جعفر) عن جسد لها لتعيش فيه.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، 247.

² المصدر نفسه، ص260.

وعلى الرغم من الحال المتشابه بين هذه الأرواح الضالة العابثة، التي حملت بناء على تشابهها، الأسماء والعناوين ذاتها، إلا أنه يوجد فرق بينهما، فالروح الأولى التائهة، أي روح محمد حسيب جعفر، هي حقاً تائهة هائمة ضالة، عابثة في عالم الأحياء الذي أبعدت عنه بموتها، وبدت تستجدي دليلاً يقودها إلى حل أو خلاص، أما روح السوادي، فهي هائمة في جسدها، حبيسة في ذاتها وعالمها، متردية بأفكارها وعبثية أحلامها، فالعنوان الأول ضرب من باب خيال الكاتب وغرائبية الأحداث التي باتت حقيقة في الرواية هذه، والعنوان الأخير ضرب من باب المجاز والتشبيه، وتصوير الحال المأزومة نفسياً، والطامعة لتلبية رغباتها وحوائجها.

وهنا يؤكد سعداوي مرة أخرى على فهمه لجذلية الروح والجسد، الروح هي التي تستجدي وتطلب وتتأثر وتحب وتحارب، والجسد جندي مطيع لتلك الأوامر.

- الفصل السادس عشر (دانيال)¹

جاء عنوان هذا الفصل موهماً في ذاته ومضمونه وتركيبه من قبل العجوز (إيليشوا) على وجه الخصوص، وأهل الحي المحيطين بها على وجه العموم، لكن سعداوي ترك عنوانه هائماً غير مرتبط بخبر تاركاً للقارئ وهم دانيال الذي لحقته إيليشوا وغيرها.

ويلاحظ أن الفصل السادس عشر ينعقد مع الفصل الأول، فالأول بث هموم العجوز (إيليشوا) التي نعتت ب(المجنونة)، تلك المبروكة التي تضرب الأرض بحثاً عن (دانيال) باتت الآن تعانقه وتراه رأي العين في الفصل السادس عشر، وربما لم يخب ظن أهل الحي حين نعتوها ب(المجنونة)، ولم يخب ظن سعداوي حين عكس جنونها عليهم، فكيف ل(دانيال) أن يعود بعد طول الغياب هذا حاملاً الملامح ذاتها، ومرتدياً ثيابه القديمة؟!

إن سعداوي يضرب مرة ثانية على الوتر ذاته، المواطن العراقي الذي ينخدع بالمظاهر وينجرف بسذاجة خلفها، (السوادي) مع (العتاك) أولاً، و(المنجم الأكبر) و(الشسمه) ثانياً، و أخيراً العجوز وأهل الحي الذين خدعوا ب(دانيال).

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 279.

- الفصل السابع عشر (الانفجار)¹

يشير هذا الفصل إلى حدث مهم يضرب بحي البتاويين، حيث يقع انفجار ضخم يزلزل البيوت العتيقة بتراتها وذكرياتهما.

إن كلمة (الانفجار) جاءت معرفة وليست نكرة، لتشير إلى شيء واضح محدد، إن الحقائق تختلف عن التكهّنات التي تعج بها السنة فريق السحرة والمنجمين، كما أن لهذه الكلمة وقع شديد، ولعلها تشير إلى بداية النهاية، فالأحداث قد مرت بتعقد وتأزم، واستخدم سعداوي حينها كلمة (زقاق)، وعندما بدأت خيوط الرواية تنفرج وتحل لتندفع بقوة نحو النهاية جاءت كلمة (انفجار) لتعبر عن ذلك.

- الفصل الثامن عشر (المؤلف)²

يخلق سعداوي في هذا الفصل شخصية جديدة ولا يجعل لها اسماً، بل يكتفي بإطلاق مسمى (المؤلف) عليها، وربما أراد سعداوي أن يجرّد نفسه من مسؤولية الأحداث السابقة، فزج هذه الشخصية الموهمة التي لم يكن لها يد في الأحداث، ولم تسع إلى جمعها، بل كانت الوثائق تصلها من مصدر مجهول، ومن هنا أطلق سعداوي على هذا الفصل (المؤلف)، للحيادية والبعد عن المباشرة في الرواية، فمعظم الأحداث والشخصيات في هذا الفصل غير معروفة للقارئ.

- الفصل التاسع عشر (المجرم)³

ختم سعداوي روايته بهذا العنوان الذي يشير إلى أنه قد كشف عن المجهول الملاحق منذ بداية الرواية، روح تائهة - الجثة - الشسمة - المجرم. إنه عنوان يحمل دلالة حتمية على شخصية من الشخصيات، يترك سعداوي هويتها في العنوان دون تعريف، ليجدها القارئ بنفسه في متن الفصل.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص300.

² المصدر نفسه، ص323.

³ المصدر نفسه، ص340.

إن سعداوي يتحدث عن التحول الطارئ على (حسيب محمد جعفر) جاعلاً الإجرام نهائية له، بل جاعلاً الإجرام رأي الحكومة فيه. تلك الأخيرة التي وقعت في التيه نفسه، وهو صورة الوجوه، خليط الملامح الذي يقع أي إنسان في التباسه، كان من المفترض التفتيش عن الروح كما فعل (المنجم الأصغر) لا عن الجسد الذي اشتبهت ملامحه بملامح (العناك).

ومن خلال المناقشة السابقة لعناوين الفصول يمكن وضع مجموعة من الملاحظات العامة حولها، والتي تنطبق عليها، ويتضح فيها أسلوب سعداوي ومراده:

- طبيعة هذه العناوين من حيث الأفراد والتركيب، فمن الملاحظ أن هذه العناوين جاءت متنوعة، فبعضها جاء في كلمة واحدة، وبعضها جاء في تركيب من كلمتين أو أكثر، ولكن العناوين المفردة كانت أكثر عدداً من قرينتها، وغالباً ما تجيء معرفة، كما أن العناوين المركبة من كلمتين جاءت على شكل منعوت ونعته، أو معطوف عليه ومعطوف خالية من الخبر، ولعل ذلك الاقتضاب والاختصار المقصود من سعداوي عائد إلى طبيعة الأحداث التي لا تكاد تتحرف عن محور التأزم والاحتدام، فالرواية ما لبثت تبدأ حتى دخلت في جو قاتم من الانفجارات والحوادث العشوائية التي تضرب بغداد طوياً وعرضاً منذ الفصل الأول الذي ظهرت فيه العجوز (إيليشوا) مراقبة عن بعد وغير مراقبة لانفجار قريب، وزادت تلك الأحداث عنفاً في وسط الرواية مكلفة بظهور شخصية مجهولة الهوية ترتكب أفعالاً غير معهودة، وختمت الرواية بشكل سوداوي تغلب عليه صورة الموتى والجرحى، والأمكنة فيه، هي: المستشفى، والبيوت المدمرة جراء الانفجار.

- وعند النظر إلى العناوين نظرة فردية، يتضح أن كل عنوان شديد الالتصاق والتعلق بالفصل المناط به، ولكن إذا نظرنا إلى العناوين ذاتها كاملة نظرة عامة شمولية نرى أنها مرتبطة مكملية لبعضها أيضاً، وكأنها تسير في توالٍ على النحو الآتي:

(المجنونة) و(الكذاب) سكان حي واحد، الأخير كثير العبث والفوضى وينشر الترهات والأقاويل، إنه يدعي الذهاب لأماكن الانفجارات التي تتجمع فيها الأعضاء و(أرواحها التائهة)، والقصة الأخيرة انتقلت إلى مسامع (الصحفي) السوداني إلى أن صارت أقاويل العناك الكذاب

حقيقة صورت في الأذهان، ومن هنا زادت (الحوادث الغريبة) في مناطق شتى من بغداد، فاجتمعت الصحافة والسياسة لاحتساء كوب (أوزو وبلوديميري) وهنا تقرر الصحافة إفشاء (أسرارها) مقابل (تسجيلات) مشكوك في صحتها من قبل ما أطلق عليه (بالشمه)، وهنا تزداد القصة حجماً الأمر الذي يتطلب إجراء (تحقيق)، تكون شكوكه في دائرة (زقاق7)، و(الخرابة اليهودية)، ويستمر العمل حتى تتولى دائرة (المتابعة والتعقيب) الأمر متعاونة مع الصحافة التي غدت مفرغة من أهدافها وجوهرها، حيث غدت (روحاً تائهة) تعيد إلى الذهن شبح (دانيال) المفقود الذي يضرب عمق الذاكرة وحي البتاويين بعودته وذهابه المستعجل، تاركاً خلفه ذاك (الانفجار) العظيم الذي عني بتسجيله، ورصد أحداث شخوصه (المؤلف)، لتحدد هوية (المجرم) أخيراً بأنه العتاك.

- ويلاحظ أيضاً على العناوين أنها اتبعت أسلوب التكرار على مستوى اللفظ مع اختلاف الدلالة، أو التكرار على مستوى المعاني والإيحاءات مع اختلاف اللفظ، فروح تائهة، عنوان قد تكرر مرتين مع اختلاف الشخص المعني أو المقصود، فمرة كان محمد حسيب جعفر، ومرة كان الصحفي محمود السوادي، أما على مستوى المعاني، فيظهر ذلك في الفصول التي حملت العناوين الآتية: (روح تائهة)، (الجنة)، (الشمه)، إن العناوين السابقة تشترك في دلالتها ومعناها، والإيحاء الذي تتركه عند القارئ، ولكنها تختلف في اللفظ الذي أطلق على كل منها، فجميعها تشير إلى حسيب محمد جعفر الذي توارى في صورة روح تائهة، فأسمى مفصلاً عن جنته، حتى وجدت روحه ملجأً وملأها مختارة الجسد الذي جمعه العتاك، ليأخذ محمد حسيب جعفر صورته الأخيرة في هيئة الشمه، مؤكداً على انتمائه لجسده الأول، أي جسد محمد حسيب جعفر، وقد اتضح ذلك من خلال توجهاته في الثأر والانتقام.

2.3 السارد

لا بد لكل نص نثري على وجه الخصوص من مقدم وعارض له، حيث تركز إليه مهمة عرض الأحداث، والتقديم للشخصيات، وتعريف القارئ بها، لكي يتمكن الأخير من السيطرة على النص وفهمه واستيعابه، وهنا يضمن المؤلف الحقيقي للنص حدوداً بينه وبين نصه، وبينه

وبين القارئ، لكي يعطي معنى للحياضية في الكتابة، فلا يدع أفكاره ومعتقداته تؤثر في النص، بل يعرضه كما هو، أو كما شاء له الواقع أن يكون، مستعيناً بأسلوب يحزر نصه من الجمود والمباشرة في التلقي إلى التفاعل والاندماج في جوه وأحداثه عن طريق سارد النص الذي توكل له هذه المهمة.

وتكون للسارد أهمية بالغة في العمل الأدبي، ويعنى صاحبه بصورته التي سيظهر بها في العمل، لأنه الممثل للكاتب في النص، والمتفوق عليه أيضاً، فالمؤلف لا يملك حق التدخل كما يملكه السارد، كما أنه لا يعلم ما يعلمه، ولا يسيطر على النص ماسكاً بقبضته زمام الأحداث موجهاً إياها، كما أنه ذو خبرة بالعناصر القصصية في النص، يعلم خبايا الشخصيات وظواهرها، ويحلل مواقفها، ويتوقع ردود فعلها، وهو عليم بماضيها، وقد يعلم عنها ما لا تعلمه عن نفسها، وهو بذلك مسيطر على الزمان بضروبه وأشكاله، ومتنقل عبر الأمكنة بشكل خفي يتيح له أن يكون العليم الخبير بكل جزء من تلك العناصر.¹

ويمثل السارد تلك اليد الثالثة، أو ذلك الصوت الثالث الذي يندس في الرواية ليعرض أحداثها، ويختلف السارد وماهيته وفقاً للدور الذي يؤديه، ووفقاً لمرجعيتها، فقد يكون الراوي أحد الشخصيات المدرجة في الرواية، وقد يكون الراوي هو المؤلف نفسه الذي يظهر من خلال محاولاته المتواصلة لإسقاط وجهات نظره في المواضيع المختلفة، وقد يكون الراوي صوتاً ثالثاً غير الشخصيات الموجودة، ويختلف عن شخصية المؤلف، وهنا يكون أقل حيادية، ولكن الراوي قد يبتكر أسلوباً جديداً في روايته، فيغير في أسلوب السرد، فقد يطرح الموضوع على لسان عدة شخصيات، جاعلاً للرواية أكثر من سادر، وقد يغير أيضاً من الضمائر التي يستعملها، فمرة يجعل المؤلف السرد لنفسه، أو للراوي الخارجي، ومرة يجعل الشخصيات رواة، يقصون الحدث وفقاً للسان حالهم.

ويمكن تقسيم السارد لأنماط وأقسام معينة كما يأتي:

¹ ينظر وسواس، نجاه: السارد في السرديات الحديثة. مجلة المخبر. العدد 8. 2012، ص99.

- أنماط السارد:

- السارد الغائب: يتعلق هذا السارد برواية الأحداث الماضية والمنتبهة دون أن يكون له يد أو رأي أو تدخل فيها.

- السارد الحاضر: يتعلق هذا السارد بنوعين من الأحداث، تلك التي تدور في الزمن الحاضر الحالي، والأخرى التي ستجري في المستقبل، ولكنه ليس حيادياً بعيداً كالسارد الغائب، فهو يشارك في سياق الأحداث.

- السارد الحاضر الغائب: لا يمكن الحكم عليه بالحياد، أو بالتدخل الكامل في السياق، لأنه يجمع بين الحالين كليهما، فهو حاضر غائب في النص أو السياق نفسه.¹

- أقسام السارد:

- سارد جزئي المعرفة: ويسرد كلاماً ليس بجديد، بل هو عبارة عن تصريحات الشخصيات نفسها، أي أنه لا يعلم أكثر مما تخبر الشخصيات.²

- سارد كلي المعرفة: يتجاوز حدود السارد جزئي المعرفة، فلا يقف عند ظواهر ما تقوله الشخصيات، بل يختبرها ويحللها ويدخل إلى أعماقها وينقل ذلك للقارئ.³

ويمكن التعبير عن الأقسام السابقة باستعمال كيفية رؤية السارد للحدث:

- الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج، والرؤية مع.⁴

¹ ينظر مبروك، مراد: جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً. الإسكندرية: دار الوفاء. 2002، ص13.

² ينظر يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن - السرد - التنبير). ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. 1997، ص286.

³ ينظر المرجع نفسه، ص286.

⁴ ينظر لوبوك، بيرسي: صناعة الرواية. ت. عبد الستار جواد. ط2. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. 2000، ص111. ينظر أيضاً نجم، محمد يوسف: فن القصة. ط1. بيروت - دار صادر. 1996، ص38، ص39.

ويعبر كل نوع من الرؤى السابقة عن طبيعة السارد، وموقفه من الأحداث التي يسردها، فقد يسرد أحداثاً لا يعلم تفاصيلها، أو لا يعلم مستقبلها، فيكون كالقارئ تماماً من حيث المعرفة، وقد يظهر السارد تدخله في الأحداث وتعليقه عليها، أو تحليله لها، أو التنبؤ بمصيرها، وقد يكون محايداً بعيداً عن جو الأحداث ملتزماً وظيفية السرد فحسب.

أما السارد من حيث استخدامه للضمائر في تقديم ذاته وتقديم الحدث، فيقسم إلى قسمين:

- السارد الظاهر: يصرح هذا السارد بذاته ولا يكون خفياً، ويستخدم ضمائر المتكلم، مثل: أنا، نحن.

- السارد المتواري: يبدو على النقيض من السارد السابق، فلا يميل إلى إظهار ذاته لا عبر الطرق المباشرة، ولا عبر غير المباشرة، بل يفضل عدم الظهور والحيادية.¹

وبشكل عام، يمكن القول إن الضمائر المستعملة في النصوص الروائية، هي ضمير الغائب (الهو)، والمتكلم (الأنا)، والمخاطب (الأنتم)، قد ينوع الكاتب في استعمال الضمائر في النص الواحد، وقد يكون نصه متفرداً بنوع واحد منها، ولكن من الملاحظ أنها غير متساوية من حيث النسبة إن اجتمعت، فكثيراً ما يغلب أحدها على الآخر، نظراً لاختلافها في الاستعمال والوظيفة والدلالة، والأسلوب الذي يناسب كلاً منها.

ويمكن القول إن الضمير الأكثر شيوعاً واستعمالاً بين الكتاب في نصوصهم الأدبية هو ضمير (الهو)، ولا يكون ذاك الأمر اعتباطاً أو عشوائياً، فثمة أسباب تدفع أصحاب النصوص للجوء لاستخدام هذا الضمير وتفضيله عن سواه، فضمير (الهو) باستطاعته ربط العنصرين المتباعدين، وهما الكاتب، والمتلقي، بحيث يندمجان في هذا النص عبر الجو الذي يخلقه هذا الضمير، فهو يعطي المجال أولاً لمبدع النص لكي يغرق في الكتابة والتجسيد والتشخيص والتصوير للأحداث، وللعناصر الروائية بعامة، لأنها يزيل عنه تهمة العنصرية وتجسيد الذات،

¹ ينظر مانفريد، يان: (علم السرد) مدخل إلى نظرية السرد، ت. أبو رحمة، أماني. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 2011، ص72.

كونه لا يتحدث بلسان نفسه، أو يعكس شيئاً عن ذاته، وبالتالي لا يكون النص صورة عن المؤلف أو عائداً بمرجعيتِه إليه بقدر ما يكون صورة دالة مشيرة على الموضوع المتناول فيه، وإن هذا الأمر أيضاً يفتح آفاق الخيال عند المتلقي على مصراعيها، ليعيش النص بجوه الرحب مندمجاً في جميع العناصر الروائية في جزئها الخارجي والداخلي، متمكناً من التعرف على البواطن والرموز والدلالات، ودواخل الشخصيات، ومكونات النفس.¹

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد) لم يعتمد سعداوي أسلوباً أو نمطاً واحداً في السرد، بل يمكن القول إنه اعتمد نمطين أو أكثر، وبالإمكان القول أيضاً إن أحدها غلب في الاستخدام على النمطين الآخرين، وذلك على النحو الآتي:

- سارد جزئي المعرفة، سارد متوارٍ، سارد حاضر. ومن الأمثلة التي تظهر فيها هذه الأنماط:

سرد نهاية كبير المنجمين في آخر الرواية بعد إغلاق دائرة (المتابعة والتعقيب) الذي كان تابعاً لها:

"عاد كبير المنجمين إلى غرفته. أعد حقيبتَه بهدوء، ثم دخل إلى المغاسل وفرك لحيته بالماء والصابون لتخليصها من مثبت الشعر. تناول مقصاً صغيراً وقطع لحيته من المنتصف ثم شذبهـا وجعلها لحيـة قصيرة تناسب رجلاً متديناً".²

إن النص السابق يجعل هيئة السارد متخفية، فلا يظهر أثر لضمير المتكلم، فهو سارد متوارٍ، وهو - في الوقت ذاته - لا يقدم معلومات عن نفسية كبير المنجمين، أو يحلل العمل الذي يقوم به ومشاعره حياله، بل يكتفي بالذكر دون سبر غور أعماق الشخصية، الأمر الذي يجعله جزئي المعرفة، كما أنه يوجه معلوماته صوب الزمان الحاضر مبدئاً رأيه على نحو يسير حين وصف الهيئة الجديدة التي بدا فيها كبير المنجمين أنها تناسب رجلاً متديناً، ليكون بذلك سارداً حاضراً.

¹ ينظر مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. الكويت: عالم المعرفة. 1998، ص177، ص178، ص179، ص184، ص185.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص316.

- سارد كلي المعرفة. ومن الأمثلة التي يظهر فيها هذا النمط:

ما ورد على لسان الراوي عن العجوز (إيليشوا):

"لا تجد إيليشوا رفاهية في التأمّلات المجردة، إنها تتعامل مع شفيعتها كشخص قريب ؛ عضو في العائلة التي تمزقت وتفرقت، الشخص الوحيد، ما عدا القط نابو، الذي بقي معها، بالإضافة إلى طيف ولدها دانيال العائد حتماً ذات يوم".¹

إن السارد يبدو ناظراً في أعماق تلك العجوز، إنه العالم بتفاصيل نفسياتها وما تعتقد به وما تفكر به، إنه يعلم عنها ما لا يعلمه الجيران الهازئون، وربما يعلم ما لا تعلمه هي عن ذاتها، فهي امرأة ذات دين يفرض عليها تأملات طويلة عميقة جعلتها تدخل في عوالم أخرى لا يدركها غيرها، فهي تكاد تخلق لنفسها جواً وحيوات جديدة تخاطب فيها ما لا يخاطب.

تعليقات السارد على (هادي العتاك):

"كي يجعل لقصته جاذبية أكثر كان هادي العتاك حريصاً على إيراد التفاصيل الواقعية. وهو يتذكر هذه التفاصيل كلها ويوردها في كل مرة يروي فيها أحداث القصة التي حدثت معه".²

يبدو السارد في تعليقه السابق على العتاك ذا تحليل وتفسير لما يقوم به، كثر هم الذين ينخدعون بقصصه التي يرويها، وثمة من لا يصدقها، وهناك من يقابلها بالفكاهة والضحك، والعتاك يريد لكل ذلك أن يستمر، وهنا يعطينا السارد سلاحاً من أسلحة العتاك يجهله الآخرون، إنه العمق في ذكر التفاصيل، وليست أي تفاصيل، بل تلك المبتورة من الواقع، ليزداد السامع بعدها حيرة ودهشة وميلاً للتصديق.

ما يدور في نفس (هادي العتاك) في أثناء إحدى عمليات البيع والشراء مع رجل عجوز

على لسان السارد:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 23.

² المصدر نفسه، ص 25.

"ماذا لو علم هذا العجوز الأنيق حليق الوجه أن الذي يقف بجواره مجرم يعبث بالأشلاء البشرية؟ سيقوده على الممر الخراساني حتى الباب الخارجي ويودعه ليغلق الباب خلفه بشكل نهائي.

سيروي هذه التفاصيل لاحقاً ويعيد سردها أكثر من مرة، فهو مغرم بالتفاصيل التي تجعل قصته متينة ومؤثرة أكثر. سيحكي عن يومه العصيب هذا، بينما الآخرون ينصتون لحكايته باعتبارها أفضل القصص الخرافية التي رواها هادي الكذاب حتى الآن".¹

إن السارد هنا كلي المعرفة، فهو يدخل إلى أعماق العتاك قارئاً أفكاره من جهة، ويغدو متجاوزاً للأحداث متنبأً بالمستقبل من جهة أخرى.

عن سرور مجيد وما يعتقد به:

"كذلك فإنه يشك بالأميركان. هم يستثمرونه من أجل تحديد خريطة حركة الخصوم والأعداء والحلفاء، والاستفادة من هذه المعلومات بالطريقة التي تنفعهم. والتي لا تكون دائماً متطابقة مع مفهوم المنفعة الذي يفكر به العميد سرور مجيد".²

يدخل السارد هنا في أحاسيس وأفكار هذا العميد ويباشر بتحليلها، إنه يعي تماماً كيف يفكر العميد، وبمن يشك، وبمن يثق، ويعرف أيضاً حجم المخاوف التي تسكنه جراء الفشل المستمر في مهمة القبض على (الشسمه).

ما يدور في ذهن (محمود السوادي):

"إنها تبحث عن مضاجعها، وحين تأخر السعيد كثيرًا، رمت الشبكة لمحمود، تريد أن تتذوق هذا الشاب الأسمر ذا الجسد المشدود. هكذا قال محمود لنفسه وهو يعود للاتكاء على

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص70.

² المصدر نفسه، ص124.

كرسيه محافظاً على مسافة غير حميمة بينه ونوال. مسافة يتمنى في أعماق نفسه أن تختفي نهائياً ويلتحم بهذه المرأة المغربية واو لمرة واحدة".¹

يبدو من النص المقتبس السابق مقطع من المونولوج الداخلي، ذاك الحوار الذي يذهب فيه الإنسان مع نفسه يحاورها ويتأملها بعمق، ولكن السارد لم يجعل ذاك الحوار يجري على لسان الشخصية نفسها، بل أثر أن يقتحم أفكارها ويقرأها ويعرضها مجردة للكاتب.

أحداث ما بعد انفجار حي (البتاويين):

"رج الانفجار المنطقة كلها، وسيتحدث بعض الصحفيين فيما بعد، من خلال تغطياتهم الخيرية لهذا الحادث المروع عن الصدوع التي حصلت في نصب الحرية بسبب الانفجار وإطلاقهم للتحذيرات المنذرة من سقوطه الوشيك".²

يظهر من خلال الوصف السابق للانفجار وماهيته تعليق السارد الذي يعلن للقارئ الأحداث ويضعها بين يديه، إنه يعلم ذاك المتلقي بأن الصحافة ستضج بالحدث المروع الذي ضرب المنطقة.

- الحوار وأنماطه

كما أن سعداوي استطاع أن ينوع في أساليب السرد ورواية الأحداث، فمرة يلجأ للحوار الخارجي في عرض النص، مثل:

"قال هادي وهو يرى محمود السوادي يعود ليجلس في التخت المقابل له. توقف عزيز المصري وهو يحمل استكانات الشاي الفارغة في يده وأفرد ابتسامة عريضة منتظراً أن يشرع العتاك في حكايته.

- لقد وصلنا إلى الانفجار.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص274.

² المصدر نفسه، ص304.

قال عزيز المصري.

- الانفجار الأول أو الثاني؟

سأل العتاك.

- الأول... في ساحة الطيران ¹.

ويظهر من الحوار السابق بين عزيز المصري والعتاك تلك الهواية التي اشتهر بها الأخير حتى أضحت ضرباً من التندر والفكاهة، فالعتاك يروي قصة عصبية - على ما يبدو - عن الانفجارات، وعزيز المصري يقابل صديقه بابتسامة عريضة تناقض الحدث.

ويلحظ مما سبق دور أو وظيفة الحوار الخارجي، الذي يسمح للشخصيات بتبادل أطراف الحديث بشكل متكشف علني، الأمر الذي يتيح للقارئ فرصة التعرف عليها من خلال حديثها الذي يعكس أسلوبها، ونمطها، ومستواها الاجتماعي، ومرجعيتها الثقافية، كما أنه يتيح للشخصيات الفرصة لكي تعبر عن نفسها، وتعرض أفكارها، وتتناقل الأخبار، وتغذي أحداث الرواية. ²

وليس هذا وحسب، فالحوار أيضاً يجمع بين عنصرين روائيين، وهما: الشخصية والأحداث، فالشخصية من جهة تكشف عن نفسها، أو يكتشفها الآخرون عن طريق الحوار، ومن جهة أخرى تحدث عن ماضيها وذكرياتها، أو عن الأحداث التي تعيشها، وما تتضمنه من مشاعر فيها الحزن والفرح، أو الألم، وما يعنيه ذلك من تأزم على مستوى الأحداث. ³

أو الداخلي الذي ينعقد بين الشخص وذاته مشكلاً ما يدعى ب(المونولوج الداخلي)، ⁴ كالذي جرى في نفس الشسمه بعد إقدامه على قتل أحدهم:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 27.

² ينظر نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص 96، ص 97.

³ ينظر المرجع نفسه، ص 96، ص 97.

⁴ ينظر يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود. ط 1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2010، ص 195.

"لم أقم إذن، إلا بتسريع الموت. كان ميتاً سلفاً. وسيموت كل الأبرياء الذين يتخذون ذات الطريق الموحش الذي سار فيه العجوز هذه الليلة".¹

إن النص السابق ضرب من الحوار الداخلي المعبر عن صراع محتدم داخل نفس الشخصية، فهو صورة يتجلى فيها القاتل غير المتمرس الذي لم يتحول بعد إلى سفاح، فيظهر جلد الذات عنده، من حيث الندم والتفسير والتبرير، إنه لا يكاد يفهم ما اقترفه بعد، ولكنه يحاول تبرير ذلك، ويلمح أن فعلته ستتكرر وأن لا ذنب في ذلك.

ومرة يجعل النص ينقاد للسرد المباشر، كتصوير زيارة الصعيدي والسوادي للعميد سرور:

"الزيارة التي قال الصعيدي إنها قصيرة استمرت لساعتين أو أكثر. تخللتها أحاديث متشعبة وعيون دامعة من شدة الضحك. وكان محمود يضحك أيضاً، لم تكن لديه مشكلة".²

وقد عمد سعداوي في النص السابق أن يقود الحدث بواسطة السرد المباشر، فيبدو كالمصور الذي يرقب الحدث عن بعد، ليظهر في صورته الكاملة، حيث بدا مزيجاً اجتماعياً طبقياً ثقافياً سياسياً في آن واحد، جامعاً السياسة والصحافة من جهة، وطبقتين من المجتمع: عليا، ودنيا من جهة أخرى.

ومرة أخرى يجعل النص تحت سلطة التقارير والوثائق التي تتحدث عنه، كما يظهر في السطور الآتية:

"تم في 25 أيلول 2005 وتحت ضغط سياسي مباشر من الجانب العراقي تجميد عمل دائرة المتابعة والتعقيب جزئياً لأغراض التحقيق، وقامت لجنتنا باستدعاء مديرها العميد سرور محمد مجيد ومساعديه، وتم الاطلاع منهم على نوعية العمل الذي كانوا يتصدون له منذ تشكيل سلطة الائتلاف المدني في نيسان 2003 وحتى ساعة إجراء التحقيق".³

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص178.

² المصدر نفسه، ص85.

³ المصدر نفسه، ص7.

تجنب سعداوي النصوص الحوارية والمشاهد في نهاية الرواية، وركز على استعمال السرد المباشر أو التقارير والوثائق، وذلك رغبة منه في تلخيص الأحداث والوصول إلى نهاية لها.

وبلاحظ مما سبق أن سعداوي قد أنتج نصاً متنوعاً وثرياً في آن واحد، فيمكن للقارئ أن يكشف عن عدة طبقات في النص، وفقاً للعنصر الذي يدرسه أو يعالجه، فإذا نظرت صوب عنصر الشخصيات، فإنك ستري ذلك التنوع المذهل في الانتماء الديني والطبقي والاجتماعي والثقافي، وإذا نظرت صوب المكان أو الزمان أو اللغة ستجد الأمر ذاته من التنوع والاختلاف والتمايز الذي زاد النص ثراء وتميزاً وقيمة أدبية وفنية، وأهم ما في الأمر هو النص ذاته من حيث بناؤه والأسلوب الذي قدم به إلى القارئ، فقد اتبع فيه سعداوي غير طريقة، منذ بدء الرواية حتى ختامها، منوعاً بين المقدمات، والنتائج، والتلخيصات، والوثائق، والتقارير، والرسائل، وغيرها، عدا عن الشكل الروائي المدمج المركب الذي خلق رواية داخل رواية أخرى محاكية لها، الأمر الذي جاز لنا أن نطلق عليه: (سرداً مفتوناً بذاته).¹

ومما يؤكد أيضاً على هذا التنوع عدم الاقتصار على تغيير نمط السرد تبعاً لنوعه، بل امتداد هذا التغيير صوب الطريقة التي انتقاها سعداوي، فمرة يجعل سرده متخذاً أسلوب التسجيلات الصوتية القابلة لإعادة الاستماع أو التناقل والعرض على الشخصيات الأخرى، أي أنه بذلك يتجه نحو المشافهة المقيدة بالكلام والتسجيل ومن ثم السماع، ويتجه أيضاً صوب المشافهة باعتبارها أسلوباً سردياً غير مقيد ولا موثق بتسجيل كما هو الحال السابق، أو يعتمد أسلوباً تقنياً حديثاً كالرسائل المتناقلة عبر وسائل التواصل على الشبكة العنكبوتية، أو ما دون بخط اليد، ونقل إلى الأشخاص المعنيين به فيما بعد، وأحياناً يكون المشهد المتقن في أحداثه وحركاته وشخصياته بارز الحضور بوصفه أسلوباً لا يقل قيمة عن الأساليب السابقة.²

¹ ينظر رسول، محمد رسول: الهلال، المشهد الروائي العربي، فرانكشتاين في بغداد، مأساة الواقع المتخيل وشعرية السرد المفتون بذاته، ص 54 - ص 57.

² ينظر كرام، زهور: فرانكشتاين في بغداد.. خزان الأشكال السردية.

3.3 الزمن

تعد قضية الزمن في الرواية أو العمل الأدبي بشكل عام قضية مهمة جداً، فهي تقوم على عمليات تصيير وتحويل ودمج للأحداث في قوالب زمنية خاصة لا تصح إلا بها.¹

ويمكن الفرق بين الزمن والعناصر الروائية الأخرى في الماهية الخاصة بالزمن والتي تجعله مختلفاً عن غيره، فمعظم عناصر الرواية مشاهدة محسوسة، أو يمكن الاستدلال عليها بصورة مجردة، أما الزمن فلا يمكن مشاهدته، ولا يمكن عده صورة حسية، فهو ذو بعد نفسي أكثر من كونه ذا بعد حسي كالعناصر الأخرى، وإن كان الأمر كذلك، فإن طبيعة الإحساس به، أو وعيه، أو التأثير فيه تختلف عن العناصر الأخرى، فالزمن لا يلاحظ إلا من خلال الآثار والانعكاسات التي يخلفها على الحياة وبني البشر.²

ويملك الكاتب حرية اختيار النمط أو الشكل الزمني الذي ستظهر فيه روايته، فبإمكانه أن يبدأ حكايته من النقطة التي بدأت عندها الأحداث، ثم يتراوح جيئة وذهاباً بين الزمنين الماضي والحاضر في سرده للأحداث، أو أن يقلبها، بحيث يجعل نهاية الأحداث مقدمة له، دافعاً للقارئ جرعة من التشويق والمعلومات المسبقة في آن، أو أن يقلد الأحداث كما جاءت في زمانها الحقيقي الطبيعي مرتبة متسلسلة من ماضيها إلى حاضرها وصولاً إلى مستقبلها، متبعاً إطاراً مرتباً لا يسمح بالتفاوت أو القفز بين الأزمنة المختلفة أو استباق الأحداث.³

وأقسام الزمن في الرواية تشمل: زمن القص، وزمن الوقائع.⁴

أما الضرب الأول، فيتعلق بالمدة الزمنية التي استغرقها سعداوي في القص والكتابة، وذاك يختلف عن الوقائع التي تعود إلى فترة زمنية محددة مضت، فسعداوي أنهى روايته في

¹ ينظر بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية. اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر. 2012، ص156.

² ينظر مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص201

³ ينظر علي، هيثم الحاج: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية. ط1. بيروت: الانتشار العربي. 2008، ص95.

⁴ ينظر خمري، حسين: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. بيروت: الدار العربية للعلوم. 2000، ص295.

العام 2014، وقد أمضى أعواماً سابقة في إتمامها، أما الأحداث فيمكن ربطها بالعام 2004 الذي اتصل بالطائفية، وتدخلات أمريكا، والتفجيرات المتكررة التي ضربت العراق.

ويظهر الزمن في عدة أشكال هي:

الزمن المتواصل: أخذ هذا الزمن من معاني الاستمرارية والتواصل وعدم الانقطاع، فهو يتحدث عن شيء محتدم أو مأزوم، يسير في زمن مكثف متواصل دونما توقف أو انقطاع، في خط واحد، نحو جهة واحدة.¹

الزمن المتعاقب: يعلق التعاقب بالاتصال، ولكنه يختلف عنه في الأسلوب الذي يسير فيه، ففي الوقت الذي تصل فيه الأحداث المتصلة في زمنها إلى نهاية، لا تكاد الأحداث المتعاقبة في زمنها تصل إلى نهاية، لأنها ما تلبث أن تنتهي حتى تبدأ من جديد معلنة البداية نفسها، من النقطة ذاتها، فكأنها تدور حول نفسها.²

الزمن المنقطع: تتعلق كلمة الانقطاع بالنهاية أو التوقف، والزمن المنقطع زمن خاص لا عام، أي أنه مختص بالجزئيات، وبعيد عن العموميات، فهو متعلق وخاص بحدث يجري في مكان ما أو حي ما، أو حدث مرت به شخصية معينة، وهو تأثير يزول بزوال المؤثر، فإذا انتهى الحدث انتهى زمانه وتوقف واصلًا إلى نهايته.³

الزمن الغائب: في الوقت الذي اتصلت فيه ضروب الزمن السابقة بأحداث مرئية من الشخصيات، ومقروءة أو متخيلة من المتلقي، فقد ارتبط هذا الزمن بشيء أكثر بعداً عن ذلك، فهو متعلق بما يخص الشخصية المفردة، بعيداً عن علاقتها بغيرها، أو معرفة غيرها بذلك، كما أنه لا يخص ذاك الجزء الواعي المدرك من الإنسان، بل يميل للالتصاق باللاوعي الذي لا يكون

¹ ينظر مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص203.

² ينظر المرجع نفسه، ص204.

³ ينظر المرجع نفسه، ص204.

فيه إدراك الإنسان طبيعياً، ومن الأمثلة عليه الأحلام وما يتصل بها، وما يراه النائم في ليله، وزمان ذلك كله، ويلحق بذلك الغيبوبة التي تبعد الإنسان ذهنياً وزماناً عن الواقع والبشر.¹

الفرق بين الزمن السردي، والزمن الحقيقي

يتلخص الزمن السردي في كونه أداة تهدف لخدمة الرواية، وتسخر لتسيير عناصرها، ومواكبة أحداثها وحياة شخصياتها، وبالنظر إليه يتضح أنه يختلف عن الزمن الطبيعي في بضعة أمور، فالأول زمن محدود متوقف، ومرتبطة بغيره من العناصر الروائية، كالأحداث والشخصيات، فهو يبدأ ببدايتها، وينتهي بنهايتها، أو بنهاية الشخصية أو الحدث المنوط به، أما الزمن الحقيقي، فمرتبطة بالحياة نفسها، ولا يمكن أن يتوقف أو ينقطع، ولا يوجد حد يحده، أو فاصل يفصله عن الاستمرار والتدفق، كما أن الزمنين غير متساويين أو متعادلين من حيث المساحة أو الحجم المحتل منهما، فالزمن الحقيقي زمن معيش، أما السردى، فهو زمن منقول متخيل إلى عالم ورقي يفرض على كاتبه كماً وحيزاً أكبر عند النقل، لخلق بعد تخيلي أو تصوري عند القارئ عن الحدث أو المتن المقصود.²

وبالإمكان القول إن الزمنين يختلفان أيضاً من حيث الوعي بهما وإدراكهما، ومدى الشمولية لكل واحد منهما، حيث يختص الزمن الحقيقي بحدث معين أو شخصية معينة يرتبط بها، ويجاريها، ويعبر عنها، أما الزمن السردي، فيبدو محركاً من قوة عليا ممثلة لقوة الكاتب، وهي قوة السارد، الذي يمسك زمام العناصر الروائية بقبضته، بما فيها الشخصيات والأحداث جاعلاً الزمن في الرواية عاماً غير منفصل من شخصية لأخرى، وكأنه موحد بينها، وكأن هذه الشخصيات تعيش في وعي واحد، فاضطراب الزمن واختلاف وتيرته ينعكس عليها جميعها، أما في الزمن الحقيقي، فالشخصيات تختلف في وعيها للزمن وإدراكها له، تبعاً لاختلاف أحداث حياتها، وكونها المسؤولة وصاحبة السلطة عن ذلك دون وجود قوة أو سلطة ذاك السارد.³

¹ ينظر مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص204.

² ينظر الحاج علي، هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى، ص31.

³ ينظر المرجع نفسه، ص32.

كما أن الأسلوب اللغوي، أو اللغة المستعملة في الزمن السردي، تختلف عنها في الزمن الحقيقي، فالزمن السردي يروي حكاية انتهت معيداً إياها مرة أخرى، موظفاً فيها التصوير والخيال والتشويق والإيحاء والإقناع، وغير ذلك، أما الزمن الحقيقي، فيتعلق بالحاضر، واللحظة، والشئ المضارع الحالي الذي يعيشه الإنسان، ولا يعود له، ومن هنا فاللغة المستعملة مع النوع الأول غالباً ما تكون الماضية، ويكثر فيها الاسترجاع والعودة نحو الماضي وذكرياته، أما النوع الأخير، فيستعمل معه قالب وأسلوب لغوي مناسب له، وهو الزمن المضارع.¹

الزمن الخارجي في الرواية

إن الرواية بنصها وأحداثها تسير في قالب أو إطار زمني محكم، يعكس صورة عن الزمن الواقعي أو الخارجي، وتختلف الرواية عنه في كون زمانها مغلقاً أو محصوراً بين دفتي الكتاب الموسوم بالرواية، فهي تبدأ عند زمان معين، وتنتهي عند زمان معين، وقد يكون الكاتب قد صرح بالزمنين وأعلن عنهما بصورة مباشرة، وقد لا يعلن عنهما، ويديرهما في نصه بصورة خفية غير مباشرة، بحيث يترك للقارئ مهمة الربط والتحليل بين الأحداث وزمانها وصولاً إلى تاريخ محدد للبداية وآخر للنهاية، وبالإمكان القول بناء على ما تقدم إن سعداوي قد وضع روايته بين زمنين، كانت الأحداث المعروضة قد استغرقت حاصل الفرق بينهما، وهو ما يقدر بعشر أشهر على اعتبار أن الرواية قد انتهت وختمت أحداثها في العام 2006، وكانت قد شرعت أبوابها في بدايات العام 2005.²

موضوعات الرواية وأبعادها في ضوء تحركها في الزمن، أو الزمن الاجتماعي

إن كل موضوع عبرت عنه الرواية، أو مثلته شخصية أو مجموعة من الشخصيات قد ارتبط بزمان معين تأثر به وطبع بسمته، وتحرك فيه، وبالإمكان تطبيق ما تقدم وفقاً للتقسيم الآتي:

¹ ينظر الحاج علي، هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص34.

² ينظر هويدي، محمد عبد الحسين: دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" (رؤية نقدية)، ص166، ص167.

- زمن الانتقام وأخذ الثأر، وإدانة الخاطئين والقصاص منهم:

إن أول صنف من صنوف الزمان التي تصادفنا، وأشدّها وطأة وحدة وتوتراً هو زمن الانتقام والثأر، ولأن الفعل مقرون بفاعله، فقد وسم هذا الفعل بالشدة والعنف، فالشسمه الممثل لشخصية البطل يتبنى هذا النوع من الأفعال، ويعد الزمن الذي دارت فيه زمناً موسوماً بالسرعة والتوتر والاضطراب والخوف والسوداوية العامة، وهو موجه من طرف إلى مجموعة من الأطراف، فالطرف الأول هو الشسمه، وهو طالب الثأر أو الانتقام، وهو طالب الحق والحياة بنظر نفسه، والأطراف الأخرى هم مغتصبو حريته وحياته، والذين قادوه إلى هذا المآل، وقادوا شعبه إلى حافة الهاوية، فحمل على عاتقه هذه المهمة المكلفة بالدماء.¹

- زمن استمرار العنف والموت والسقوط:

إن الشسمه كان يسير على خطة قد وضعها للانتقام لنفسه بصورة أولى، ولكنه وجد نفسه أمام سلسلة غير منتهية من الانتقامات، فغريمه ليس واحداً، لأن الشسمه نفسه ليس بجسد واحد، فكل شيء فيه يبحث عن قاتله ومغتصبه، الأمر الذي فتح الباب أمامه واسعاً لحركة انتقامية واسعة، ولكن انتقامه بدأ ينزاح وينحرف عن المسار المرسوم له، فتغيرت أهدافه، واختلقت خطاه، لأن أعضائه قد تغيرت باستبدالها بأعضاء مأخوذة من أجساد مجرمين، وبالتالي وجد الشسمه نفسه يعيد معركته التي بدأها ولكن بصورة عكسية، فقد اختلف غريمه، واختلف هو نفسه، وكأن معركته تحولت لدائرة لا يستطيع الخروج عن محيطها، مولداً سيالاً دمويّاً لا ينقطع ولا ينتهي.²

- زمن التحرك السياسي ضد التحرك الفردي المدني:

وفي المقابل للزمن الذي أمضاه الشسمه في أعمال الانتقام من جهة وأعمال العنف والسييل الدموي من جهة أخرى كانت الحكومة بقواها السياسية تستعد، وتجهز أفرادها وأقسامها

¹ ينظر هويدي، محمد عبد الحسين: دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" (رؤية نقدية)، ص168.

² ينظر المرجع نفسه، ص169.

لردة فعل على تلك الاضطرابات التي عاثت فساداً وانحرافاً في الأمن، وعلى رأس ذلك دائرة المتابعة والتعقيب التي تولت برئيسها، وموظفيها المحققين والمنجمين هذه المهمة.¹

- زمن الكيان العام الممثل للمجتمع:

وفي ظل ما قام به الشسمه من جهة، وما قامت به الحكومة من جهة أخرى رداً على أفعاله كان المجتمع هو الجزء العائم في هذه القضية يعيش زمان الخوف والقلق والاضطراب، فمن جهة الخوف من الموت والعنف والقتل المتكرر، أو تدمير الممتلكات، ومن جهة أخرى الخوف من السياسة بكيانها الذي يغلب عليه البطش والجبروت، وما تتبعه من أسلوب فيه من التهديد والوعيد الكثير، مما جعل الكثيرين ينتحون عن السياسة في الحياة والأفكار والممارسة والكلام، ويلتزمون الحياد.²

أما مستويات الزمن، فهي على النحو الآتي:

الزمن الطبيعي: ويعبر عما يمكن قياسه بدقة، وما يتصف بالانتظام والترتيب، ويشار إليه في النص بشكل مباشر أو غير مباشر.³ ومن الأمثلة عليه في الرواية:

" في الحادي والعشرين من شباط عام 2006 أعلنت القيادات الأمنية العليا في بغداد عن إلقاء القبض أخيراً على المجرم الخطير، الذي تسميه بعض التقارير بـ " المجرم أكس"، ويسميه الأهالي "الشسمه" وله أسماء أخرى عديدة ".⁴

ويلاحظ من النص السابق وجود زمن واضح دقيق حدده الكاتب باليوم والشهر والسنة ارتبط بحدث معين، وهو إلقاء القبض على الشسمه، وبالإمكان القول: إن الروائي يعمد إلى ربط الأحداث ذات الأهمية في الرواية بزمان محدد، كساعة أو يوم أو شهر أو سنة، لتكون عمدة من عمدات الرواية وحلقة من حلقاتها.

¹ ينظر هويدي، محمد عبد الحسين: دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" (رؤية نقدية)، ص170.

² ينظر المرجع نفسه، ص170.

³ ينظر مندلاو، أ.أ.: الزمن والرواية. ت. عباس، بكر. م. عباس، إحسان. بيروت: دار صادر. 1997، ص84.

⁴ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص346.

أما الزمن النفسي، فلا يشير إلى تلك المجردات، أو العالم الواقعي المشاهد بأم العين، وبالتالي فلا يمكن قياسه قياساً كمياً كما هو الحال في الزمن الطبيعي، وتعد الأحلام والموت والبنية الذاتية من الأمثلة عليه.¹ وقد ظهر الزمن النفسي في بعض المواضع في الرواية، منها:

"كانت إيليشوا جالسة في سيارة الكيا مستغرقة مع نفسها وكأنها مصابة بالصمم أو غير موجودة ولم تسمع الانفجار المهول الذي حصل خلفها على مسافة مئتي متر تقريباً. تتكوم بجسدها الضئيل في الكرسي بجوار النافذة، تنتظر من دون أن ترى شيئاً، وتفكر بطعم فمها المر، وكتلة الظلام التي تكبس على صدرها منذ أيام".²

ويلاحظ من النص السابق أن السرد يتجه نحو الغوص عميقاً في نفسية إيليشوا دون الاكتراث بالواقع المحدد بزمان ومكان، لأن الشخصية نفسها قد نأت عن الواقع بخيالها، وفكرها المضطرب، فبدت غريبة عن المكان والزمان، مستغرقة في زمنها الخاص الذي يسمح لها بالهذيان في ذكريات وتأملات عديدة.

وليس بالضرورة أن يكون زمن الوقائع والأحداث في الرواية كلها يسير قدماً نحو الزمان المستقبل، فقد يصطدم القارئ بأحداث تعود للزمان الماضي، ربما تعود إلى تأملات أو ذكريات، أو غير ذلك، وهذا ما يسمى باسترجاع الماضي.³ ويقسم الاسترجاع بدوره إلى قسمين، فثمة استرجاع يكون خارجاً وبعيداً عن جو الحدث وزمانه، ومحور القصة، ويسبقها بزمان بعيد، وهو ما يمكن تسميته بالاسترجاع الخارجي.⁴

ومن الأمثلة عليه في رواية "فرانكشتاين في بغداد"، بعض ما عادت إليه ذاكرة محمود السوادي حول حياته القديمة مع عائلته، ومذكرات والده:

"المسجلة هنا تبدو بالنسبة له وكأنها مرحلة متقدمة من التطور الدارويني للدفاتر المدرسية التي كان والده رياض السوادي يدون عليها يومياته، فغدت أكثر من سبعة وعشرين

¹ ينظر مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ص 85، ص 86.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 11، ص 12.

³ ينظر مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ص 67.

⁴ ينظر الحاج علي، هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية، ص 63.

دفترًا مدرسياً من فئة المئة صفحة عشية وفاته. اطلع محمود على بضعة صفحات فيها... كان الأب يدون كل شيء... هناك كلام عن المرات التي مارس فيها الأب العادة السرية... شعر الاخوة الذين اطلعوا على هذه الدفاتر بالصدمة والعار...¹

إن ذاكرة الإنسان لا تهول إلى الوراثة إلا للاصطدام بحدث ضخم على قدر من الفرح أو الحزن أو الهول، وهنا قد هرولت ذاكرة السوادي إلى شخصية ذاك الأب الذي لم يستطع فهمه، عندما جمع بين نقيضين، فكان الأب المستقيم الملتزم المثقف، وعلى الأوراق وبين الدفاتر كان شيئاً آخر، إذ استطاع أن يخلق صدعاً في الصورة التي رسمها الجميع عنه، ليظهر في شكل المنحرف، النهم في شهوته.

أما النوع الآخر من الاسترجاع، فيكون شديد الصلة بالرواية وأحداثها وقريباً من زمانها ومتداخلاً معه، ويمكن تسميته بالاسترجاع الداخلي، حيث يتم إعادة قص أو إدراج حدث سبقت روايته في النص، لسبب ما يدعي إعادته أو تذكره.²

ومن الأمثلة عليه في الرواية:

"كان يرغب باستعادة تفاصيل جرت في اليومين الماضيين، وبالذات حوار الغريب مع هادي العتاك.

بدا هادي في وقتها مستعداً للإجابة على أي سؤال. كان حريصاً على إقناع محمود بصدق حكايته. لم يكن بذلك المزاج المعهود عنه حين يروي حكايات مشابهة فيبدو مسترخياً ومرحاً، رغم أنه يعرف في دخيلته أن الآخرين لا يصدقون ما يقول، فيغدو عدم التصديق جزءاً من طقس المتعة لديه أثناء سرد الحكاية. لم يكن، وهو يروي لمحمود التفاصيل السرية لحكاية الشمس، مستمتعاً بالموضوع، كان أشبه بمن يؤدي واجباً أو يبلغ رسالة".³

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 133.

² ينظر الحاج علي، هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية، ص 73.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 140، ص 141.

ومن الملاحظ أن سعداوي مال إلى إعادة القارئ أو تذكيره بهذا الجزء من الرواية، لأنه يشكل جزءاً ومحوراً مهماً من محاورها، وهو اعترافات العتاك، ومحاكمة هذه الاعترافات، بالإضافة إلى تصوير نفسيات الشخصيات، والهواجس المسيطرة عليها، فالعتاك يميل للخوف والقلق، والسوداوي يسكنه الشك والندم وعدم الثقة بمن حوله من رؤساء في العمل، وأشخاص عاديين كالعتاك.

وثمة علاقة تربط بين الحدث وزمن وقوعه والزمن الذي روي فيه، وتقسم إلى ثلاثة أقسام:

- السرد اللاحق على الحدث: بعد أن يتم الحدث يتم عرضه وقصه بصيغة الماضي.

ومن الأمثلة عليه في الرواية، ذلك السرد المتأخر العائد إلى قصة أبي زيدون الحلاق الذي قاد (دانيال) للهاوية:

"كان يمكن إضافة "أبو زيدون الحلاق" إلى قائمة المكروهين والملعونين، الرجل الحزبي الذي قاد ابنها من ياقته إلى المجهول وفقدته بسبب ذلك، ولكن أبو زيدون اختفى عن أنظارها منذ سنوات بعيدة، ولم تعد تصادفه أو تراه، ولم يعد يتحدث الآخرون بسيرته أمامها، منذ أن ترك الحزب وانشغل بأمراضه الكثيرة والمتعددة، وتجاهل كل ما يجري من شؤون وأحداث في الحي بأكمله".¹

ولم يكن من الممكن أن يتواكب هذا الحدث مع زمن الرواية أو أحداثها، لأن فارقاً زمنياً يُقدّر بعشرين عاماً يفصل بينه وبينها، أما سبب عودة الكاتب له، فعائد إلى أهمية شخصية "دانيال" الذي حضر في بداية القصة وفي نهايتها، إما على شكل ذكريات أو طيف أو شك وتمويه، وللتمهيد لمصير أبي زيدون الذي سيلقاه جراء فعلته.

- السرد السابق للحدث: يروي الحدث قبل وقوعه على شكل ضرب من التنبؤات المستقبلية، فالكاتب يهدي قارئه حينها بعضاً من المفاتيح والرموز التي قد يستفيد منها، ويستعين بها في الفهم والتحليل..

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص18.

ومن الأمثلة عليه ما رواه سعداوي عن هادي العتاك من باب الاستباق والتنبؤ:

"سيروي هذه التفاصيل لاحقاً ويعيد سردها أكثر من مرة، فهو مغرم بالتفاصيل التي تجعل قصته متينة ومؤثرة أكثر. سيحكي عن يومه العصيب هذا، بينما الآخرون ينصتون لحكايته باعتبارها أفضل القصص الخرافية التي رواها الكذاب حتى الآن".¹

إن سعداوي يورد هذا التوقع والاستباق الزمني، ليقدم للقارئ سمة بارزة من سمات شخصية العتاك، فهو شخص مغرم بالخيال وقصصه، ولا بد له من طريقة لإقناع سامعيه، وإن دمج حديثه بالكذب والمبالغة – في أحيان كثيرة –.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً توقع موقف الصحفيين بعد الانفجار والذين سيسارعون إلى كتابة المقالات:

"رج الانفجار المنطقة كلها، وسيتحدث بعض الصحفيين فيما بعد، من خلال تغطياتهم الخيرية لهذا الحادث المروع عن الصدوع التي حصلت في نصب الحرية بسبب الانفجار وإطلاقهم للتحذيرات المنذرة من سقوطه الوشيك".²

ويقدم سعداوي ذاك التنبؤ بغية الإشارة إلى دور الصحافة، وكأن عملهم بات ينحصر في الإحاطة بالفضائح والكوارث، إنهم يحصون الأموات والبيوت المدمرة، والأشخاص المعتقلين، ولكنهم يغضون الطرف عن المهددين بالقتل أو المطاردين، وكل من له شأن.

– السرد المتواقت مع الحدث: يتم سرد الحدث وعرضه في الزمن نفسه الذي يتم فيه باستخدام الفعل المضارع.³ كالنص الآتي:

"تنشق هواء عميقاً ورمى بحسرة مديدة. ما يهم الآن أنه تحرر من هم ثقيل ضاغط على روحه.

¹ سعداوي، أحمد: فرائكتاين في بغداد، ص70.

² المصدر نفسه، ص304

³ ينظر عليان، عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص146، ص147.

ها هو يخرج من البيت. لم ترفع أمه بصرها أصلاً. كانت مطمئنة...¹

ويعصور النص السابق محمود السوادي بعد مغادرته بغداد، وعودته إلى بلده، حيث يميل سعداوي إلى رصد تحركاته والأحداث التي يقوم بها في لحظتها.

أما المدة الزمنية التي يحصل فيها الحدث، فلها تقنيات تجعلها تطول أو تقصر كما يأتي:

- التلخيص: حيث تعرض الأحداث على نحو مقتضب مختصر أقل من الزمن الذي استغرقته.

ومن الأمثلة عليه ذكر حادثة قتل الكوربان:

"- قتل الكوربان..."

اعترضت مجموعة مجهولة طريق الكوربان على الخط السريع أثناء مروره بموكب سيارات قادماً من محافظة واسط. أمطروه بوابل من الرصاص وقتلوه مع السائق وبعض مساعديه، ولاذوا بالفرار. لقد نفذت به عدالة الشارع على ما يبدو².

لم يذكر سعداوي مقتل الكوربان مفصلاً، فقد كانت علاقته بالسوادي فقط، وقد انتهت في زمان مضى، ولا يعد السوادي من الشخصيات ذات النقل الكبير في الرواية، فمهمته الأولى تكاد تتلخص في توضيح موقف الصحافة مما يحصل في الشارع العراقي، كما أن الكوربان ليس شخصية من الأبرياء أو عموم الناس المثيرين للشفقة حال موتهم، بل هو شخصية ذات سلطة ومكانة، فلم يستأهل في نظر سعداوي حيزاً من الأحداث والتفاصيل والشرح.

- تقنية الوقفة: ويشمل عرض الحدث حيز من التأملات مما يجعل الحيز الزمني يطول.

وقد تكون الوقفة ذات صلة بالقصة المروية، أو خارجة عنها ولا تتصل بها.³

ومن الأمثلة عليها تأملات العجوز (إيليشوا):

¹ سعداوي، أحمد: فرائكشتاين في بغداد، ص 341.

² المصدر نفسه، ص 340، ص 341.

³ ينظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 175.

"نزعنا نظارتها الطبية وفركت عينيها وسحبت نفساً مديداً وألقت بحسرة مع صوت آه طويلة. فتحت عينيها فلم تجد ضيفها الثرثار. نظرت إلى صورة القديس المعلقة أمامها. فشاهدته يرفع رمحه الطويل استعداداً لغرزه في حلق التتين النابت من الأرض وتساءلت مع نفسها لماذا لم يقتل هذا التتين منذ سنوات طويلة؟ لماذا حشر نفسه في وضع التأهب؟ إنه وضع مرهق. كان عليه أن يقتله ويرتاح... وكأن هذه الصورة كانت عاملاً في زيادة توترها. إنها صورة تغذي الإحساس بأن كل شيء يبقى في المنتصف. تماماً كما هي الآن. لا هي بالكائن الحي تماماً ولا الميت".¹

يقف سعداوي ملياً في كثير من مشاهد هذه الشخصية، ولكنه هنا يدعها تقف مع ذاتها، يعطي القارئ فرصة لقراءة شخصيتها من خلال قراءتها للأشياء، فهي امرأة متفرقة في نظرتها، ذاك القديس الجماد على حائطها خلقت منها صديقاً ونبياً ومخلصاً، إن سعداوي يقف عند تأملاتها ليبين أنها تشبه شيئاً في كل واحد منا، تشبه تعلقنا بالأشياء الصغيرة، وخلقنا قيمة لها، نقضيلنا لبعض الجمادات على غيرها، وبث الحياة فيها، هكذا هي حال الإنسان الذي يجد نفسه في الحياة وحيداً، بل يجد أيضاً أنه يتأرجح بين بين في كل شيء.

- الحذف: يقوم على الاختصار والاقتضاب وشذب بعض المجريات والتفاصيل، حيث يضم الحدث أحياناً مجريات جزئية، أو تفاصيل هامشية، لا تصب في صلبه، أو تبتعد عن الحدث الرئيس، أو الشخصية المسلط عليها الضوء، وبالتالي يميل الكاتب إلى شذبه واختصارها، وإيرادها موجزة، كما أن الحذف تقود له الضرورة في بعض الأحيان التي يكون فيها ضرباً من البلاغة في المعنى والأسلوب، أو أن مقصد الكاتب من الحذف كان موجهاً للقارئ، ليعمل فكره في التحليل والتفسير والتوقع، فعليه أن يحلل الأحداث الفاتنة على وجودها الموجز، وعليه أن يتوقع ما لم يكتب، ويقدر ما حذف.

ومن الأمثلة عليه في الرواية، ما رواه السواوي عن عمله في التحقيق الصحفي بعد

انفجار حي (البتاويين):

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 237.

"قضيت أشهراً طويلة أتردد على حي البتاويين من أجل استكمال بقية أجزاء الصورة. صورة فرانكشتاين، جلست في مقهى عزيز المصري، وأجريت حديثاً قصيراً مع عزيز، ختمه بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هادي العتاك منذ يوم التفجير...".¹

يميل سعداوي إلى اختصار كثير من الأحداث، وتشذيبها من التفاصيل، فلم يذكر بعض المجريات التي حصلت مع السواوي في تحقیقاته في الحي بعد الانفجار، ولا حديثه مع عزيز المصري، ولعل كون ما سيقال مكرراً، فقد أثر سعداوي حذفه، فهو قد تردد غير مرة على الحي، وعند عزيز المصري والعتاك على وجه الخصوص، فلن يكون هذا الحديث الأخير آتياً بجديد.

- المشهد: وفيه استطرد، لأنه يعيد الحدث كما حصل وكأنه يصوره بمدته نفسها ممثلاً من جديد، فهو مشهد تصويري تخيلي للأحداث مخرجاً إياها من قالب سردي جامد غيابي، إلى قالب حدثي تفاعلي حي عميق المعنى والتأثير.²

ومن الأمثلة عليه في الرواية، مشهد إصابة عمال بإحدى التفجيرات:

"كان الجو غائماً ينبئ بمطر غزير والعمال يصطفون بأعداد كبيرة على الرصيف المقابل لكنيسة الأرمن البيضاء الفخمة ذات المنائر المضلعة والمخروطية بصلبانها السمكية... يتربعون وقوف سيارة تطلب عمالاً بأجرة يومية... وقفت سيارة دفع رباعي رصاصية اللون، فنهض أغلب العمال الجالسين على الرصيف، وحين اقترب بعضهم منها انفجرت بقوة".³

يقف سعداوي وقفة مطولة واصفاً إصابة بعض العمال ضمن مشهد حركي، ومن الملاحظ ذكر التفاصيل الصغيرة التي أطالت المشهد، على الرغم من كون العمال مجهولين بالنسبة للقارئ، فهم لا ينتمون إلى شخصيات الرواية الرئيسية أو الثانوية، بل ينتمون إلى دائرة

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص336.

² ينظر العيد، يمني: الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي. ط1. دبي: مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية. 2006، ص116.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص27، ص28.

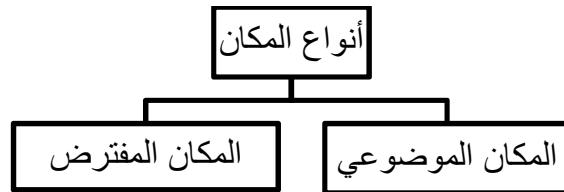
أبعد من ذلك وأكثر حيادية، وقد أثر سعداوي طرح هذا المشهد ليصور بشاعة الأحداث في العراق واغتيال المسالمين غير المقاومين، بل والغافلين أيضاً، وليؤكد مدى الحيادية في المشهد مخرجاً هذه الشخصيات من دائرة ما تعرف عليه القارئ.

وإن الوصول إلى لحظة تأزم الأحداث يخلق ما يدعى بالحبكة، التي تختلف تبعاً لنمط السير في الزمن، فإن كان الزمن يسير تصاعدياً وقدماءً، فهي حبكة مقفلة، تماشت مع المقدمات والأسباب الموضوعية، وإن لم يسر الزمن وفق وتيرة واحدة، أي مال حيناً للأمام وحيناً عاد القهقري، فإن هذه الحبكة تصل إلى لحظات التأزم ثم تعود أدراجها ثانية، وتدعى حبكة مزدوجة.¹ وتعد الحبكة التي استعملها سعداوي من النوع الأول، فقد وصل بالأحداث إلى لحظة عقدة وتأزم، ثم بدأ بحل تلك الخيوط التي عقدها تباعاً وصولاً في بعض الأحيان إلى حل، ووصولاً إلى نهاية في أحيان أخرى، وإن كان للمأساوية بصمة غالبية على نهاية الرواية.

4.3 المكان

لكل قصة أو حدث مهما كان حجمه مكان يدور فيه، وقد يكون ضيقاً أو واسعاً، وقد يكون واحداً أو متعدداً، وقد يشمل نطاقاً واحداً كدولة واحدة، أو مدينة واحدة، وقد يتسع ويزداد هذا النطاق. ويعد المكان جزءاً لا ينفصم عن بنية الرواية الأساسية ويلعب دوراً كبيراً فيها، فهيئته تبعث إحياءات وتفسيرات معينة تؤثر في الحدث وفهمه، وفي طبيعة السرد.²

وفي رواية (فرانكشتاين في بغداد) يكاد ينحصر المكان في مدينة بغداد، فمعظم الأحداث تدور فيها على اختلاف أحيائها ومناطقها. ويقسم المكان بوجه عام إلى:³



¹ ينظر مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ص28.

² ينظر عبيد، محمد صابر: (التشكيل النصي) الشعري، السرد، السير ذاتي، ص135.

³ ينظر النصير، ياسين: الرواية والمكان. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 2010، ص22.

والنوع الأول يشير إلى ما هو موجود وواقعي من الحياة الاجتماعية، مثل البيوت في حي (البتاويين)، والثاني يخرج من دقات المخيلة، ولا يمكن تحديد معالمه، وقد يتمثل في تلك البيوت المجهولة غير محددة الهيئة التي تنقل الشسمة بينها.

وبدراسة مدينة بغداد بوصفها مكاناً عاماً في الرواية، يمكن التركيز على المكان الخاص فيها، أو المكان الذي يعد البؤرة المركز لمعظم الأحداث، وفيه يعيش جزء كبير من الشخصيات الرئيسية والثانوية، وأهمها بطل الرواية (الشمس)، ومبتكره العتاك، وهو حي البتاويين وزقاق (7) الذي يعد معلماً هاماً فيه، وبالتالي، فإن هذا المكان اكتسب هوية وعلاقة تربط بينه وبين الأحداث، وبينه وبين العناصر الأخرى من زمان وشخصيات، ومن الملاحظ أن سعداوي قد انصرف من الفضاء الواسع الكبير، إلى الحيز الضيق، فلم يجعل بغداد ككل، أو العراق بمدنها مسرحاً لأحداثه، بل عمد إلى تضيق الدائرة المكانية في الرواية ما أمكن حتى اختزلت أول مرة إلى حي البتاويين، ثم اختزلت للمرة الثانية إلى زقاق (7)، ولعل ذلك كان للتضييق والتمكن، فالمساحة الواسعة تفرض على الكاتب التعامل مع طبقات وشخصيات من انتماءات ثقافية وأخلاقية مختلفة تبعاً للمكان الذي ينتمون إليه، مما يصعب رسم الشخصيات، ويصعب التعامل فيما بينها، نظراً لتنافرها واختلافها وابتعادها مكانياً، وبالتالي، فإن ذلك يتطلب محوراً آخر من الأحداث يناسبها، الأمر الذي يدعو إلى تعدد القصص الفرعية في الرواية الواحدة، والتي قد لا تتناسب مع بعضها بعضاً.¹

كما أن اعتناء سعداوي بالحيز المكاني الضيق كان أجدى من الفضاء الواسع، فالمكان الضيق بالإمكان السيطرة على مشاكله وقضاياها وتصويرها وتتبعها خطوة بخطوة، كما أن الأفراد فيه يعيشون الحياة نفسها، ويواجهون المشاكل ذاتها، أما الفضاء الواسع، فهو متعدد القضايا والمشاكل والحاجات التي يصعب تصويرها وتتبعها أو معالجتها، وبالتالي كانت المحاولة هنا من سعداوي للعناية بالمناطق الضيقة أو المهمشة أو المغيبة وتسلط الضوء عليها، وصرف النظر عن تلك المشهورة أو المعروفة المتكشفة في حياتها ومشاكلها.²

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص14.

² ينظر المرجع نفسه، ص14.

وتعد الدراسة المركزة للحيز المكاني الضيق حسنة مكنت سعداوي من تتبع حركة ربما لا يلحظها من كان غير ناظر من مقربة، وهي حركة تغير المكان مع مرور الزمن، وبمحاولة تتبع المكان الممثل بحي البتاويين، وزقاق (7) فيه، يتضح أن خط الزمن فيه يقود المكان في خط تنازلي سلبي نحو الأسفل، أي أن المكان في حالة اضطراب وتغير وتدهور مستمر تبعاً للأحداث السياسية ومخلفاتها التي تضرب في عمق تلك الأحياء القديمة الصغيرة في المدن العراقية التي وضع لها سعداوي نموذجاً في روايته، ويمكن تتبع الحي الوارد في الرواية، وهو البتاويين خلال مدة زمنية طويلة تعكس تلك التغيرات المذكورة، وذلك من بداية القرن العشرين، إلى الأعوام الأولى في الألف الثانية الميلادية، مروراً بالثمانينات والتسعينات والتي شكلت مرحلة تراجع وانحيار، وصولاً لأوائل الألف الثانية التي مثلتها الرواية، وقد وصل فيها الحي إلى أدنى مستوياته وأشدّها انحرافاً وتدهوراً إذا ما قورن ببداياته المزدهرة.¹

ويقسم المكان أيضاً إلى:

- أماكن إقامة، و أماكن انتقال.²

ومن الأمثلة على أماكن الإقامة في الرواية:

البيوت الموجودة في حي (البتاويين)، مثل: بيت هادي العتاك، وبيت العجوز إيليشوا، وبيت أم سليم البيضة. وهذه البيوت تقع في الخرابة اليهودية، التي تعد أشهر المناطق في الحي.

بعض الفنادق، مثل: فندق أبي أنمار، وفندق العروبة.

المكاتب والمؤسسات والمجالات، مثل: مركز الشرطة، مجلة السعيد.

أما أماكن الانتقال:

- الأماكن التي كان يمكن فيها الشسمه لفترات وجيزة، فراراً من ملاحقات الشرطة.

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص15.

² ينظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص41.

وهناك أيضاً الأماكن العامة والخاصة، وقد يسميها بعضهم (الضيقة والواسعة)، مثل:

البيوت في حي (البتاويين) تكون ضمن الأماكن الخاصة الضيقة، كون ملكيتها عائدة لشخص واحد، وكذلك المجلات التي يكون لها صاحب واحد كمجلة السعيد، أما النوع الآخر من الأماكن، فيتمثل في الشوارع والمقبرة ومراكز الشرطة والمستشفى وغيرها.

علاقة المكان بالشخصيات وتأثيره في بنائها وتكونها

يؤثر المكان في ساكنيه، فيطبعهم بطابعه، مما يجعل صفاتهم وعاداتهم وتقاليدهم ممزوجة به، ومستقاة منه، ويمكن تقسيم الأماكن في الرواية إلى أربع دوائر كبرى، ومشاهدة انعكاس المكان على الشخصيات المقيمة في تلك الأماكن.

- حي البتاويين: يعد هذا الحي من الأحياء القديمة والضيقة في مدينة بغداد، ولا تزال ملامح الحياة الشعبية تسوده، فالرجال مجتمعون في القهوة يحتسون كؤوس الشاي، والبيوت مبنية على الطراز القديم، وأول ما يلاحظ على سكان الحي هو محافظتهم على العادات والتقاليد، فلا تعد بيئة ذاك الحي بيئة مفتوحة، وإن أراد أحدهم الخروج على تلك العادات، فإنه يفعل ذلك خفية لا جهراً، ويختار لذلك - غالباً - مكاناً خارج الحي، ويمكن أن يرجع ذلك إلى معرفة الناس العميقة ببعضهم بعضاً نظراً لعلاقات الجيرة، وطول مدة الإقامة، مما جعل تمسكهم بالعادات قوياً، فالمكان نفسه بهيكله وشكله يزرع العادات فيهم، والبيئة المكانية المتقاربة البناء تعزز ذلك أيضاً، فهم يشعرون بمراقبة بعضهم، ويتحرجون ارتكاب أي عمل مسيء ما أمكن.

- الفنادق: تشكل الفنادق بيئة أكثر حرية وانفتاحاً من الأحياء، كونها تجمع أشخاصاً من أماكن شتى لا تربطهم علاقات سابقة، ولكن ذلك يرجع إلى طبيعة الفندق، والمكان المقام فيه، فالفنادق المقامة في مناطق الأحياء تطبع نازليها بطابع سكان الأحياء أنفسهم، فلا يتمتعون بقدر من الحرية التي يتمتع بها غيرهم، أما تلك الفنادق المقامة في المناطق الراقية بعيداً عن

الأحياء، فتدفع نازليها إلى حرية غير محدودة يكون أولها فتح باب الشهوات الجسدية والروحية، مما يجعل الفنادق الأماكن الأمثل لخرق العادات والتقاليد:

- حي الآثوريين: غدا حي الآثوريين، بعد سلسلة الأحداث الساخنة على بغداد بقعة مضطربة، وجبهة لا تهدأ من المواجهات، إن الأماكن كهذا الحي تفرض على ساكنيها الحرص الشديد، وتلزمهم الهدوء وطول المكوث والصبر، وعندما يصل الأمر إلى الذروة وحد التأزم قد يجبر المكان ساكنيه إلى المغادرة والفرار، وهنا يكون المكان عنصراً فاعلاً في التحكم في الشخصيات ومصيرها كما حدث في هذا الحي: " يمكن أن أصف العمارة التي أقيم فيها بأنها المنطقة صفر. لأنها، والبنائات المجاورة لها في مربع بقطر كيلو متر واحد، لم تخضع لأحد هذه الأطراف الثلاثة بشكل كامل في يوم ما. ولأنها ساحة حرب فعلية فهي خالية من السكان... " ¹.

لقد غدا المكان في رواية (فرانكشتاين في بغداد) محركاً فعالاً للعناصر الروائية، فتارة يقحم نفسه في الأحداث، وتارة في الشخصيات، وكأن سطوته في الرواية تجعله بمثابة شخصية ضمنية لا تفصح عن نفسها، بل تكتفي بمد يد التدخل والسيطرة عن بعد، الأمر الذي ينعكس على الشخصيات الأخرى الظاهرية ليزيدها - في الغالب - سوءاً وبؤساً، ويغدو حملاً يثقلها. ²

المكان صورة تجسد التاريخ والزمان المتعاقب

تظهر الرواية من خلال نصها أن زمانها محدد محصور من خلال بعض الإحياءات التي يستطيع من خلالها القارئ أن يحدد الزمن المستغرق في الرواية، ولكن هذا لا ينفي ماضي المكان ومستقبله، فلا يمكن اقتلاع الشيء ووضعه في نص ما دون اتصاله بالأصل والجذر، ومن هنا يلح القارئ إشارات مبنوثة في النص تشير إلى أزمنة خارجة عن النص الروائي من جهة، وإلى توثيق متتبع لتاريخ العراق من جهة أخرى.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص158.

² ينظر هاشم، شفيق: رواية أحمد سعداوي " فرانكشتاين في بغداد": فانتازيا سردية وسط غابة من الجثث. جريدة القدس

العربي. 2014|11|8، <http://www.alquds.co.uk/?p=247411>

فالرواية تؤكد على وجود ثلاث محطات تاريخية هامة في العراق يمكن للقارئ تتبعها من خلال إحياءات نصية عائدة للمكان ومتعلقة به، وهذه المحطات هي: بغداد العباسية، ومرحلة النظام الملكي، ومرحلة النظام الجمهوري.¹

وبالإمكان ملاحظة النصوص الآتية:

"وحمل آخرون قطع أثاث وأنتيكات متنوعة ؛ ثريا زجاجية مهشمة، ساعة جدارية خشبية مستطيلة الشكل ذات نافذة مع رصاص كبير، ووجد أحد المساعدين، بعد أن تجرأ ودخل في عمق الغرفة، طقماً من الصحن في صندوق كارتوني. صحن عليها صورة عبد الكريم قاسم والمحطة العالمية للقطارات وبعض المناظر التاريخية والطبيعية...".²

ويلاحظ من خلال الإحياءات السابقة المتعلقة بالمقتنيات المكانية أنها تعود إلى تاريخ معين لدولة العراق، يقود بدوره إلى حقبة زمنية تمثل إحدى الأنظمة التي حكمت العراق، وهي النظام الجمهوري.

"الأمر ذاته ينطبق بدرجة ما على سيراميك المغاسل والمرايا الشاحبة، فهناك من سخر منها، ووصفها بأنها تعود إلى العهد الملكي...".³

ويكشف هذا النص عن تاريخ دال على حقبة عاشتها العراق، وهي حقبة الحكم الملكي، وقد اتضح ذلك أيضاً من خلال المقتنيات المكانية.

المكان مرآة للأديان

يحاول سعداوي في روايته عرض ثلاثة أديان متعاقبة من خلال عنصر المكان، وهو حي البتاويين، وبيت كل من العتاك وإيليشوا على وجه الخصوص، وهذه الأديان هي: اليهودية، الإسلام والمسيحية، إن منطقة العتاك وتلك العجوز طبعت باسمها، وهو الخرابة اليهودية، وهنا

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص22.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص219.

³ المصدر نفسه، ص206.

يلاحظ الجمع بين المكان والدين، حيث بقي العنصر الأول وتغير الثاني بأن سكنته عناصر جديدة غيرت فيه، ولكنها لم تستطع طمس الهوية الدينية السالفة تماماً بحلول الهوية النصرانية في بيت إيليشوا، والهوية الإسلامية في بيت العتاك.¹

ويمكن تتبع إقامة أو انتقال الشخصيات الرئيسية في الرواية كما يأتي:

- أم دانيال: بغداد ← أستراليا

- العتاك: بغداد

- الشسمه: فندق السدير ← المقبرة ← بيت هادي العتاك ← أماكن متعددة للتخفي ← بيت أم دانيال ← أماكن متعددة للتخفي ← بيت أم دانيال

- محمود السوادي: بغداد ← ميسان

- باهر السعيد: بغداد ← مكان مجهول

- المؤلف: بغداد ← مكان مجهول

ويلاحظ مما سبق أنّ الشخصيات الناجية هي التي غادرت بغداد، كما يلاحظ أنّ الشخصيات والأحداث قد بدأت من العجوز (أم دانيال) وبيتها وانتهت في المكان نفسه. وكان الكاتب يقصد من جهة أن بغداد أصبحت مكاناً للقتل والدمار والموت، ويقصد من جهة أخرى الإشارة والتنويه إلى التراث والبيوت القديمة من خلال بيت (أم دانيال) الذي صمد أمام التفجيرات المتكررة، وأمام خداع السماسرة.

ويلاحظ أيضاً أن الشخصية التي تكثر من الانتقال بين الأمكنة تعكس شيئاً ما في داخلها من خلال ذلك، وهو مقدار التوتر والقلق والاضطراب الذي تعاني منه، مثل: الشسمه. أما

¹ ينظر محمد، عمار إبراهيم عزت: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص 18 - ص 21.

الشخصية التي تميل إلى الاستقرار وعدم الإكثار من التنقل، فهي تعكس قدراً من الاستقرار النفسي الداخلي.

وصف المكان وتصويره

إن أي عنصر قصصي أو روائي مدرج في النص يتطلب من كاتبه إيضاحه وتفسيره، ليستطيع المتلقي فهم النص، وبيان معانيه وأهدافه وفك رموزه والتمكن من تصور النص وكأنه واقع يشاهده بأم عينيه، وينسجم مع أحداثه، وينفعل في جو الأحداث المتأزم، ثم تهدأ نفسه بالوصول إلى نهاية تعد خاتمة وحلاً يغلق كل تلك التوترات والأزمات.

وإن هذا الكلام لا يتيسر إلا باستعمال الوصف في النص أداة ووسيلة تساعد صاحبها، ولا يقتصر الوصف على عنصر روائي دون الآخر، بل إنه يمتد في العناصر جميعها، بحيث يغذيها، ويزودها بالتفاصيل لتبدو في صورتها التامة الناضجة، وإن كان عنصراً الشخصيات والمكان من أكثر العناصر حاجة للوصف بشكل يغلب على بقية العناصر.

وسينفرد الحديث هنا لوصف المكان دون غيره، فإن أهمية المكان تخلق أهمية الوصف، وتحتم وجوده في النص، فالمكان مسرح الأحداث، وملجأ الشخصيات، وله دور كبير في نجاح النص، أو هبوطه وفشله، وبالتالي كلما كان الوصف دقيقاً موضحاً له أصبح أقرب للقارئ، وأكثر انسجاماً مع الشخصيات والأحداث.

وبالإمكان تعريف الوصف بأنه: عملية تصوير، أو رسم أو تمثيل لشيء ما عاقلاً كان أم غير عاقل، جماداً كان أم متحركاً، فقد يصف أحدهم إنساناً أو حيواناً، مكاناً عاماً، أو شيئاً من موجوداته، أو موقفاً أو مشهداً جرى بين اثنين أو أكثر، كما أن الوصف قد يكون للمعنويات واللامرئيات، ومن ذلك وصف الأحاسيس والأحلام، وخلجات النفس، وغيرها.¹

وليس من مكان محدد وثابت لوجود الوصف في النص، فقد يقدم الكاتب شخصية ما بتحديداتها، والتعريف بهويتها، ثم يباشر بوصف صفاتها الداخلية والخارجية، ومميزاتها، وأفعالها

¹ ينظر زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، وصف، ص 171.

عن طريق الوصف، وقد يؤثر آخر أن يسهب في الوصف والتأمل تاركاً للقارئ المدى الكبير من التشويق والاستثارة والتخيل، تاركاً التحديد والتعريف الدقيق بالشخصية أو الشيء للنهاية.¹

طرق وصف المكان

إن وصف كل عنصر من العناصر الروائية يختلف عن وصف العنصر الآخر، نظراً لاختلاف هذه العناصر في سماتها وكيفية وطبيعة وجودها في الرواية، فلكل عنصر شكله الخاص وسماته الخاصة به التي تميزه عن غيره من العناصر، وتجعله متفرداً بوجوده ووظيفته.

ومن هنا، فإن لوصف المكان طرقاً تختلف عن تلك المستعملة في وصف الشخصيات مثلاً، وذلك نظراً للاختلاف الحاد بينهما، وبالتالي فقد تطلب كل من المكان والشخصيات أسلوباً مختلفاً للوصف والمعالجة. ويفرد الحديث فيما يلي لمناقشة الإطارين الداخلي والخارجي للمكان:

ومن الأمثلة على الإطار الخارجي في الرواية:

"انحنت سعفات النخيل في فندق السدير نوفوتيل المطل على ساحة الأندلس، وأحكم الحارس الشاب في باحة الفندق الأمامية قمصلته العسكرية جيداً. ورغم أنه غير ملزم بالوقوف في الهواء العاري، إلا أن الكابينة الخشبية التي يقف فيها على مسافة من الباب الخارجي الكبير لا تصد عنه برداً ولا حرّاً، ولو كان جندياً أو شرطياً عادياً في إحدى السيطرات المتناثرة في شوارع بغداد لكان من الطبيعي أن يوقد حطباً في صفيحة زيت فارغة، ليتدفأ عليها ويملاً ملابسه بالسخام. ولكن إدارة الفندق تمنع هذه الأشياء هنا".²

ويلاحظ من النص السابق أن سعداوي لا يخرج في وصفه للمكان عن الحدود الداخلية، فهو يقف عند الفندق، بوصفه مكاناً عاماً خارجياً، ويصور النخيل المحيط به، ثم يصور مقرات الجند في شوارع بغداد ملتزماً في ذلك كله بالإطار الخارجي دون الولوج لوصف المقتنيات أو الموجودات الداخلية، كأثاث الفندق مثلاً.

¹ ينظر زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، وصف، ص 171.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 37.

ومن الأمثلة على الإطار الداخلي في الرواية:

"نظر إلى السماء فشاهد الغيوم وهي تتفرق مثل نتف قطنية بيضاء، وكأنها نفضت كل ما لديها دفعة واحدة وتستعد للمغادرة الآن. كان بعض الأثاث المستعمل والخزانات الخشبية غارقة في مياه الأمطار وهذا يعني أنها ستتلف، ولكنه لم يفكر بها. دخل إلى سقيفة خشبية صنعها من بقايا الأثاث والقضبان الحديدية والكناتير المخلعة المسندة بنصف حائط قائم لوحده"¹.

ويلاحظ من النص السابق الذي يتمحور حول شخصية هادي العتاك والمكان الخاص به تصوير المحتويات، وبيان وضعها، وأوصافها، والمادة التي صنعت منها، فالأثاث وصف بأنه مستعمل ليس بجديد، وكما أنه يكاد يبلى لتسرب مياه الأمطار إليه، وهناك إشارة أخيرة إلى سقيفة، بين النص مادتها، وهي الخشب الذي استعمل فيه مواد أخرى عديدة متوافرة بين يديه.

أهمية الوصف ووظائفه

هنالك أهمية جلية للوصف في الرواية، كما أن له وظائف تقع على عاتقه لا يتحملها سواه من العناصر والأدوات في النص، ويمكن إجمالها في الآتي:

إن أول وظيفة يؤديها الوصف هي الوظيفة الواقعية، وهي تتبثق من المسمى الذي تحمله، بحيث تشير إلى كلمة واقع، وبالتالي ستكون مهمة الوصف إنشاء أو خلق هالة حول الشيء الموصوف من الشرح والتصوير بحيث تبدو في ذهن المتلقي أقرب ما تكون إلى الواقع الذي يعيش فيه، دون الانسلاخ عن شيء من أشيائه أو قضية من قضاياها، وقد يعتمد بعض الكتاب إلى نقيض ذلك، فإذا كان نصهم متمحوراً حول الواقع والواقعية بصورة واضحة معلنة، فإنهم يتوجهون من خلال الوصف إلى الإيهام بالخيال، وخلق جو تصوري يبعد الذهن عن الواقع، أما الوظيفة المعرفية، فإنها تتعلق بالمعارف والمعلومات، فيستخدم الوصف أداة للتزويد بمعلومات عن شيء، أو شخصية، أو مكان، أو حالة ما، وقد يتعاون السرد مع الوصف مؤدياً وظيفة الوصف السردية، بحيث يقدم معلومات مساعدة وملهمة في بناء النص وفهمه، وغالباً ما

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص33.

تكون من داخل النص لا خارجة عنه أو عن سياقه وإطاره المنصوص عليه، والوصف أيضاً يعبر عن مدى القدرة الموجودة عند الكاتب لتصوير الجمال، وهو ما يطلق عليه بالوظيفة الجمالية، فالوصف لا يقل قيمة عن الرسم، فهو عملية تصوير وإبداع، أو عملية خلق لنسيج لغوي محكم الصياغة، فيه من جمال العبارات والأسلوب والألفاظ الشيء الكثير، بالأخص إذا تضمنت الفنون البلاغية الإبداعية، وآخر وظائف الوصف هي الوظيفة الإيقاعية، وإن الإيقاع في الأدب لا يقل مكانة عن الإيقاع في الفنون جمعاء، فاللحن في تتابعه وتنوعه واندماجه بشكل يخلق جواً مريحاً لسامعه يكون ما يدعى بالإيقاع المنسجم الذي ناسب سياقه اللحني، وفي النص لا بد من تتابع معين، وتنوع في مواضع ما في النص، بحيث تخلق معاً جواً من التكامل والانسجام بعيداً عن الملل والترايب الموجود في النص الذي يعيد ذاته وأسلوبه وألفاظه.¹

5.3 اللغة

لكل عمل إطار خاص به يقدم في ضمنه ليأخذ صورته، لذلك يسعى المبدع جاهداً أن ينتقي خير إطار يقدم فيه عمله، وإذا توجهنا صوب العمل الأدبي يظهر أن اللغة هي الإطار الأعم والأبرز الذي يحتضن أي عمل أدبي ويقدمه للمتلقي، فكلما ناسبت هذه اللغة جو القارئ وجو النص كانت أكثر نجاعة.

واللغة هي الإطار الذي يعرض من خلاله المؤلف نصوصه السردية، ولا تتساوى اللغة في أنواعها ومستوياتها داخل النص الأدبي الواحد، نظراً للمتكلم وللموضوع وللمخاطب والشيء المعبر عنه وزمانه ومكانه وغرض الكاتب منه، فكل ذلك قد يحرف اللغة من درجة إلى أخرى، ومن أسلوب إلى أسلوب آخر، فبعض المواقف تفرض على الكاتب المباشرة، وبعضها تفرض عليه الميل إلى التعمية والغموض، كما أن بعضها قد يلزم السهل من الكلام إلى أن يصل ذاك السهل إلى اللغة الدارجة، أو العامية بلهجاتها.

ولا يقف الأمر عند حد المستوى اللغوي، بل يتعداه إلى موضوع الزمان المحدد باللغة، فقد تستعمل اللغة للدلالة على زمن ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، تبعاً للحدث وللغرض من ذكره،

¹ ينظر زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، وصَف، ص172.

فقد يروى حدث مضى للاستذكار أو للتحقيق في شأنه، فيحمل صيغة الزمان الماضي، ويروى آخر جاء على شكل مشهد تفاعلي حاضر في الورق، ومصوراً في مخيلة القارئ، ويكون من باب أولى أن يستخدم الكاتب في صياغته الزمان الحاضر أو المضارع، أما تلك النصوص المعبرة عن التكهّنات والتوقعات، أو الأحلام والآمال والتخطيطات، فيجدر بها أن تكون حاملة صيغة المستقبل، وقد يقرن الكاتب بذاك المستقبل ما يشير إلى كونه مستقبلاً قريباً متوقع الحدوث في وقت منتظر، أو مستقبلاً بعيداً في الزمان والانتظار والحصول.

ومن هنا، فإن دراسة النص الأدبي من حيث العنصر اللغوي تنقسم إلى أقسام وفقاً للشئ الذي يعالجه الكاتب في نصه، وبالإمكان تقسيم الدراسة إلى الأقسام الآتية:

- لغة السرد

إن السرد يعد عمدة أساسية في النص الروائي، لأنه يقوم بهمام جسام في نصه، فهو الذي يقدم للمتلقي جل العناصر من زمان، ومكان، وشخصيات، وأحداث، وغيرها، وهو المتلون المتشكل المتنوع في النص الواحد، فقد يكون هذا السرد منسوباً للراوي، أو صاحب القصة، وقد يكون منسوباً لشخصية من الشخصيات أو أكثر، فمهمة السرد لا تلقى على كاهل طرف واحد، بل يتحمل هذا العبء عدة أطراف في النص -غالباً-، وإن توزيع هذا السرد على عدة شخصيات يخلق جواً من التنوع الأسلوبي واللغوي في النص، فكل صوت يتكلم وفقاً للمرجعية الثقافية التي ينتمي إليها، ووفقاً لمعجمه اللغوي الذي يمتلكه، وكلما زادت أصوات الرواة المقدمة للسرد زاد التنوع، وزادت الطبقة اللغوية كثافة وثقلاً.¹

وعند دراسة اللغة في الرواية في مستواها السردية يمكن ملاحظة عدة مستويات لذلك السرد كما يأتي:

السردية اللغوية المباشرة: إن اللغة الروائية، وإن كانت خاصة بفن أدبي عالي المستوى، فلا يشترط أن تكون غامضة أو متضمنة للبلاغة في جميع أجزائها، لأنّ النصوص لا تتساوى

¹ ينظر زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، سرّد، ص 105.

في معانيها وأهدافها وفحواها، فقد تتضمن الرواية بعض النصوص التي تتطلب الوضوح والإفصاح عنها، وإيرادها في صورة جلية مباشرة.

ومن الأمثلة على ذلك في الرواية:

"بعد أسبوعين حضرت لجنة من ضباط كبار في الاستخبارات العسكرية والمخابرات للتحقيق معه شخصياً بحضور ضابط ارتباط أمريكي. وشعر بأن المعلومة التي تنسب التفجير الذي حصل في البتاويين إلى مكتبه قد تسربت من هذا المكتب، بطريقة أو بأخرى، لتصل إلى جهات عليا، بقصد واحد لا غيره، تشويه سمعته وإضعاف موقفه أكثر فأكثر..."¹.

ويتضح مما سبق سهولة اللغة، وقرب المأخذ فيها، وميلها للأسلوب التقريري، فالنص أشبه ما يكون بوثيقة خالية من العواطف والمؤثرات، أو أساليب التصوير.

السردية اللغوية التجسيدية: ليست الرواية نصاً جامداً تلقائياً مباشراً في معانيه وخطابه، فلو كانت كل النصوص في الرواية تدرج في هذا السياق والأسلوب لأصبحت الرواية كالمقالة نصاً خالياً من التفاعل والتأثير والمفاجأة والتشويق، ولكن الكاتب يختار لنصه الأسلوب واللغة المناسبة في كل موضع ومشد.

وإذا كان الكاتب يميل صوب اللغة التلقائية المباشرة في بعض النصوص، فإنه يميل في نصوص أخرى صوب لغة تعج بالصور والتشبيهات، والمعاني البلاغية، تاركة في النفس ذاك التأثير القوي، والتفاعل الكبير بين القارئ والنص، ولكن لا يمكن القول: إن سعداوي قد استطاع تطويع هذا الضرب اللغوي لصالحه، لأنه لم يجد استعماله كما أجاد استعمال الضرب الأول، فأفاض في التفاصيل التي أثقلت الرواية ولم تقنع القارئ كما يجب، بل كانت حادة فيها نوع من الجفاف واليبوس.²

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص309.

² ينظر علام، فايز: رواية "فرانكشتاين في بغداد" الفائزة بجائزة البوكر 2014. رصيف 22. 30/4/2014.

<https://raseef22.com/culture/2014/04/30/>

ومن الأمثلة على ذلك في الرواية:

"ظلت شفتا نوال الوزير تطارده أينما نظر. حتى مع إغلاق عينيه ومحاولته العودة إلى النوم، كانت القبلية الساخنة، أو التي افترض أنها ساخنة، تغزوه وتسيطر على حواسه. ثم غزته خلال النوم بحلم طويل وغريب"¹.

ويلاحظ مما سبق ذاك الكم الهائل والكثيف من التصوير في النص، فشفتا نوال التي أغوت محمود قد تحولتا إلى شبح أو وحش، أو طيف وهمي، وبدأت مسيطرتين على عالم الحلم واليقظة لديه، وتأسران تفكيره.

- لغة الحوار

يمثل الحوار ركناً داعماً في النص، فهو يخلق جواً من التفاعل مع الحدث من جهة، ومع الشخصيات من جهة أخرى، وإن اللغة المستعملة في بنائه تعرف القارئ بهوية صاحبه.

وإذا كان الحوار على هذا القدر من الأهمية، فهذا يتطلب منه أن يكون مرناً مناسباً للنص، وللمتكلم، فقد يكون الحوار على شكل بوح خارجي معلن بين الشخصيات، وهنا يسمى حواراً خارجياً، ولن تكون لغته واحدة في الحوار نفسه، نظراً لاختلاف الشخصيات المتحاور، وقد يكون الحوار بوحاً داخلياً بين الشخص وذاته دون التصريح به للشخصيات الأخرى، وهنا سيجمل هذا النوع من الحوار في مستواه اللغوي هوية المتكلم، مع قدر من المشاعر والعواطف.²

ومن الأمثلة عليها في الرواية:

"- ما هذه القصة الغريبة العجيبة؟

- شبيها؟

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص278.

² ينظر نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص96، ص97.

- منو هذا اللي يحكيك هنا.

- هذا واحد يبيع عتيك بالمنطقة.. سالفة خرافية.. رئيس التحرير انعجب بيها وكال
اكتب عنها...¹.

ويلاحظ أن لغة الحوار السابقة قد حملت هوية المتكلمين، كما أنها حملت هوية الموقف
والموضوع والزمان، والطرف الثالث الذي دار عنه الحديث، فانحرفت اللغة في مستواها
وتغيرت، لتناسب كل ذلك، فالحوار قد بدأ بلغة فصحي، ثم ما لبث أن تحول إلى العامية، ثم
أوغل فيها متمسكاً باللهجة العراقية، ولا بد أن الكلام الدائر كان حول العتاك وقصته عن
الشسمه، تلك القصة التي أرادها العتاك لجذب غيره، واتخذها أداة للتندر، كيف يكون للسوادي
أن يتحدث عنه أو عنها بلغة فصيحة، أو بلغة الصحافة الرسمية التي يعرفها !!

- التفاعل النصي

إن مبدع النص لا يكتب نصه منزوعاً عن غيره من النصوص أو الأساليب، فكل مبدع
مخزون من الكلمات، كما له مخزون من التراث بشتى أنواعه، فتجده يحفظ الشعر وآيات من
القرآن، وأحاديث شريفة، وغيرها، وكلما اصطدم بنص أو مشهد في عمله مشابه لما تختزنه
ذاكرته استدعاه وطلبه وتأثر به، وصاغ على منواله، جاعلاً نصه جسراً رابطاً بينه وبين غيره
من الأشخاص البعيدين أو القريبين عنه مكاناً وزماناً ونوعاً نصياً، ولا يخفى ما لهذا التفاعل من
إيجابيات على النص ولغته وارتقائها وازدياد قيمتها.²

ومن الأمثلة عليه في الرواية توظيف الموروث الديني الإسلامي المتأثر بالقرآن الكريم:

"أراحته هذه الجملة كثيراً لأنها خلصته من دائرة الشكوك والاتهامات. إنه يبذل جهداً
كبيراً، ياه، لا جديد في الأمر، ولكنه نجا الآن من دائرة المغضوب عليهم"³.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص186.

² ينظر يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص176.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص58.

الفصحى والعامية في الرواية

إن الحديث عن الفصحى والعامية حديث قديم جديد، على مستوى الكلام، وعلى مستوى الأدب، فمع تعاقب الأزمان تتقدم الحياة والاختراعات تزداد من حولنا، كما تزداد الآراء الداعية بهذا أو بذاك تتأخر أو تتباعد بين مؤيد ومعارض، وليس من كلمة فاصلة، أو موضع يقين بين الفريقين، نظراً لتسلح كل واحد منهم بما يؤيد وجهة نظره.

ويظهر في رواية (فرانكشتاين في بغداد) ذاك التنوع المدهش في اللغة، إذ استطاع سعداوي أن يوفق بين لغة الصحفي الذي اعتاد كتابة المقالات، ولغة رجل السياسة ذي الكلام المقتضب، وتلك اللغة المتأرجحة بين العامية والفصحى التي يستعملها أنصاف المثقفين أو أنصاف المتعلمين - إن صح القول - كما استطاع أن يدرج بين نصوصه لونا من العامية العراقية بألفاظها وعباراتها الفريدة.

ومن الأمثلة التي توضح ذلك:

"كانت إيليشوا تتجاهل بهرجة التفاصيل، ترفع نظارتها السميكة المعلقة في رقبتها وتضعها على عينيها وتتأمل الوجه الملائكي الهادئ الذي لا يبدو عليه أي انفعال ؛ إنه ليس غاضباً ولا يائساً ولا حالماً ولا سعيداً، إنه ينفذ مهمته بإخلاص لاهوتي".¹

ويمثل النص السابق اللغة الفصيحة الجزلة التي تعبر عن ثقافة كاتبها، وتتأى عن العامية والدارجة المتداولة.

إنها لغة سعداوي نفسه، وهي لغة المؤلف الذي حمل على كاهله مهمة تجميع نصوص الرواية وكتابتها، ومن هنا، فقد استطاع الكاتبان المزدوجان إجادة سرد النصوص، وبالأخص إذا كانت في تصوير الأشخاص، ولما كان هذا النص خاصاً بالعجوز إيليشوا، فقد غلب عليه طابع اللغة التأملية التصويرية الملائمة لشخصيتها المتدنية المتألمة في الدين ومعاذيه وقديسيه، وفي الكون من حولها.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 23.

وبالنظر إلى الألفاظ المستعملة في النص السابق يلاحظ أنها تميل للزخرفة والتمويه، وتغطية الواقع بستار، فالشسمه الذي وصف في مواضع كثيرة من الرواية بقبحه الشديد، وفظاعة منظره المفزع بدا ملائكياً نقياً جميلاً مطهراً، كما أن الشخص نفسه الذي ملأ المدينة عبثاً وخطأً في الأمور وعشوائية بات مخلصاً خاشعاً كالآلهة والقديسين في نظر إيليشوا.

"روح شوف جنتك وين صارت... أو سوي حل لنفسك... وإلا راح تتلاص عليك." ¹

ويلاحظ من الاقتباس السابق أن العبارة لا تقتصر على كلمة واحدة عامية فيها، بل إن جلها عامي مكتوب باللهجة العراقية التي يتحدثها العراقيون، فيمكن ملاحظة بعض الألفاظ البارزة المشيرة لذلك، منها: (تتلاص)، أما (روح، وسوي)، فهما كلمتان عاميتان، ولكن لا يمكن القول بأنهما حكر على العامية العراقية فقط، فكثير من الدول العربية تستعملهما في لهجاتها العامية.

"نعم.. انت خوش صاحب." ²

أما في هذا النص، فنلاحظ وجود اللفظ (خوش) فيه، وهو لفظ موغل في العامية، وبعيد كل البعد عن الفصحى، أو اللغة الدارجة المتوسطة بين الفصحى واللهجات المحلية، وتشير إلى اللهجة العراقية، وإلى بعض اللهجات العربية الأخرى القريبة منها، كلهجة دول الخليج.

"شنو هذا الحكي.. أخّ الأخل." ³

إن اللفظتين (شنو)، و (أخّ الأخل) تعبران عن العامية المتداولة بكثرة في الشارع العراقي، وفي معظم الأحاديث، ولو أن النص كان منطوقاً للاحظ السامع أن عاميتهم لا تقتصر على وجود ألفاظ فريدة بهم، وبالأقطار المجاورة لهم، بل تمتد إلى وجود طرق لنطق بعض الحروف والكلمات بشكل يخالف نطقنا، بحيث يميلون للتفخيم مثلاً في مواضع الترفيق، أو للإمالة في المواضع التي لا إمالة فيها.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص47.

² المصدر نفسه، ص51.

³ المصدر نفسه، ص82.

"(لا مامه ولا داده) كما يقولون " ¹.

إن العبارة السابقة تدور في اللهجات العامية، لتصبح أقرب ما تكون إلى المثل أو القول السائر باللسان العامي البسيط الذي يضرب في المواقف التي يريد الشخص أن يؤكد فيها على كونه حراً من أي مسؤولية أو التزام.

"- هادي.. هادي.

- نعم سيادة الرئيس.

- ما تجوز من سوافك.. بطل تحكي عليه... ما بينه حيل الناس تسوي ثورة ضدنا.

- شسويلك سيادة الرئيس.. اشتغلوا عدل واني ما أحكي عليكم.

- هسه ما تجي وياي؟.. تعال خلي نتفاهم. خوش مسويلنه عشه بالمنطقة الخضراء.

- لا سيادة الرئيس.. اني مو جوعان.. بس اذا اكو عرك أجي.

انته مو تشرب عرك سيادة الرئيس؟

- عيب.. اني اشرب ماي مقطر. انته ما تجوز من سوافك هادي. ²

ويلاحظ من الاقتباسات السابقة ذاك الظهور البارز للعامية العراقية الدارجة، ومن الجدير ذكره أن معظم ما وجد في الرواية من كلام عامي كان يندرج في عبارات موجزة قصيرة مقتضبة عدا الاقتباس الأخير الذي أخذ شكل حوار طال قليلاً عما سبقه، ولعل كونه منسوباً للعتاك جعله يطول، فهو معروف بالثرثرة والقصص والتفاصيل والفكاهة، كما أن طول النص كشف عن مدى بساطة اللغة التي ناسبت مستوى صاحبها بألفاظها السلة قريبة المتناول من شخص يعايش اللهجة، ويكون ابن يومها، ومن الألفاظ المغرقة في العامية في النص السابق:

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 85.

² المصدر نفسه، ص 207.

(شسويلك، مو، خوش)، ويلاحظ أيضاً بعض الظواهر الصوتية التي أصابت بعض الكلمات، مثل كلمة: (عرق) الدالة على الخمر، أصبحت وفقاً للهجة المحكية (عرك) فالقاف قد قلبت كافاً مفخمة قريبة من حرف (g) في اللغة الإنكليزية.

ولا يمكن أن نعد الفصحى لغة والعامية لغة آخر، فليست الأخيرة بكيان مستقل، كما أنها ليست جسداً كاملاً تماماً يملك ما تملكه الأولى من مقومات وقوة ومؤهلات تجعلها لغة الكتب، لذلك فإن العامية بصورها وأشكالها المتعددة يتناقلها الناس على شكل لهجات، بحيث تنفرد كل بيئة أو منطقة، أو مجموعة متجاورة من المناطق بلون لهجي خاص يميزها، وبعد ذاك فرعاً أو جزءاً مقتضباً مشكلاً من اللغة الأم وهي الفصحى،¹ وتمثل اللهجة في المثال السابق خير نموذج على العامية واللهجة الدارجة في العراق، والأقطار المجاورة لها على وجه العموم، وفي بغداد على وجه الخصوص.

استخدام اللغات الأجنبية في الرواية

الأصل في النص الأدبي أن يستخدم الكاتب لغته الأم، أو لغة الجمهور المتلقي الذي يتوجه إليه النص، ولكن في بعض الأحيان، قد نلمح وجود مفردات أو تراكيب من لغة شاذة عن لغة النص، يدخلها الكاتب في المتن، كأن تكون من ضمن التأمّلات، أو المشاهد، أو بعض النصوص الحوارية.

ولا بد للكاتب من أمر ما يدفعه إلى إدخال لغة غريبة إلى نصه، وقد تكون الرغبة في استعراض الثقافة اللغوية عنده هي المبرر، وقد تكون هناك مقتضيات نصية تفوق المبرر الاستعراضي، بحيث تحتم على الكاتب إدخال المفردات، أو التراكيب ذات اللغة الأخرى في نصه، كأن يتحدث عن سياحة إلى مكان غريب، أو يستعرض بعض الطقوس الغريبة، أو المعتقدات، وما شابه ذلك مما يرتبط بلغة غير لغة الرواية، وقد تكون اللغة الأخرى من متعلقات

¹ ينظر عبد المولى، محمود: في الأدب والتأليف والترجمة في الرواية العربية. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1993، ص125.

الشخصيات، كأن تكون الشخصية ذات أصل ولغة تختلف عن لغة الرواية، أو تتعلق تلك اللغة الأخرى بعملها، أو إحدى أماكنها الخاصة، أو طقوسها الدينية، أو غير ذلك.

ويستعمل سعداوي اللغات الأجنبية في روايته (فرانكشتاين في بغداد) في غير سياق، كما أنه يوظف في نصه غير لغة، وفقاً لما يقتضيه النص، ووفقاً لما يتناسب مع الشخصيات والأحداث، ولكن يغلب أن تكون تلك اللغات قد دخلت في الرواية على شكل تراكيب بسيطة، في الأغلب، أو عبارات قصيرة مقتضبة، ومن الأمثلة على ذلك في الرواية:

"حدثته عن صراعها مع "تيداروس" زوجها الذي قبل أن يدفن تابوتاً فارغاً لابنهما دانيال. ذهب تيداروس، الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب، إلى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتاً فارغاً فيه بعض ملابس دانيال وقطع من كيتاره المحطم، وصلوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه (هنا يرقد دانيال). ثم عادوا".¹

يظهر النص السابق إحدى التأملات الذهنية للماضي التي تكررهما دائماً العجوز (إيليشوا)، لقد اعتادت على تأمل ما فاتها، وتأمل لحظاتها الحالية، ولكن الأمر يختلف الآن بعض الشيء، فتلك التأملات والذكريات لم تعد صامتة، بل باتت جهرية تشاطرها مع الشمس، ولعل شعورها بانتفاض الوحدة عنها جعلها تعود إلى أكثر ذكرياتها الماضي إيلاماً، فها هي تتذكر اختفاء ابنها الذي كان في نظر الجميع موتاً، وتتذكر لوعتها لمشاهدة قبره الخالي من جثته، وهنا تقف (إيليشوا) على أدق التفاصيل ذاكرة ما خط على قبره.

ويظهر من النص السابق اتحاد سعداوي و (إيليشوا) معاً في سرد النص، فسعداوي، يعرف باللغة المستعملة، وهي بدورها تشرح ما قد كتب، وقد كان إدخال اللغة السريانية عنها من قبيل الإيغال في ذكريات العجوز من جهة، ولبيان صلة دينها النصراني بتلك اللغة من جهة أخرى.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص72.

"أفلت دانيال من يدي العجوز المنفعلة ونظر إلى وجهها مبتسماً وأحس بأنه بحاجة إلى أن يخاطبها، عليه أن يتأكد من كونها ما زالت بوعيتها وأنها تدرك ما يجري حولها:

- داخي إيوت؟

قال لها واتسعت ابتسامته على وجهه أكثر. حركت بصرها في ملامحه ومررت كفيها المعروقتين على ذراعيه، ثم سحبته برفق إلى داخل البيت وهي تقول:

- سباي إيون باسيما ¹.

يعرض النص السابق صورة أخرى لاستعمال اللغة الأجنبية في الرواية، ولكنها الآن ليست من طرف واحد، بل إنها لغة متبادلة بين شخصين في مشهد حوار، على نقيض تلك اللغة التي كانت جزءاً من ذكريات شخص واحد خالية من التعليق أو التدخل.

ويجري الحوار بين الجدة العجوز وحفيدها - ابن ابنتها - القادم من أستراليا، إنه لا يستعمل اللغة العربية، ويؤثر استعمال اللغة الأجنبية عليها، لأن العربية ليست لغته الأم، وإن استطاع فهم بعض مفرداتها، والأجنبية بالنسبة له تعد الدارجة والسبابة على لسانه، ومن هنا، فقد كان إدخال اللغة الأجنبية في هذا النص من باب توافق الأحداث والحوار مع الشخصيات ومتطلباتها.

ومما يؤخذ على النص المقتبس الأخير إذا ما قورن بالنص المقتبس الأول الذي يمثل ذكريات العجوز، أن الأخير يخلو من أي توضيح، فلا توجد أي إشارة للغة المستخدمة في الحوار، على الرغم من إمكانية التنبؤ بها استناداً إلى النصوص التي تذكر أن ابنة العجوز تقيم في أستراليا، ولكن هذا الأمر لا يمنع من إدراج إشارة للغة مساواة مع النص السابق الذي يستطيع القارئ أيضاً أن يتنبأ بنوع اللغة المستخدمة فيه اعتماداً على اتصال النصانية بجذور اللغة السريانية في جزء كبير منها. كما أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فالنص السابق يخلو من أي ترجمة توصل للقارئ المعنى.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص286، ص287.

ويمكن تقسيم مستويات النص من حيث درجة وضوحها وانكشافها إلى:

- نص ظاهري (سطحي)، ونص عميق.¹

النص الظاهري: تختلف النصوص في درجة وضوحها وفهمها من قبل القارئ، لأن الكاتب قد وضعها في مستويات متفاوتة في الدرجة، فهناك النص المباشر قريب المأخذ، يستشف القارئ منه المعنى بسهولة ويسر، دون اللجوء إلى التأويل والتحليل، واستكناه العبارات والرموز.

ومن الأمثلة على النص الظاهري في الرواية:

" يتحرك محمود في دائرة الأوهام أو التخييلات أيضاً. لقد اكتسب العديد من صفات ملهمه وأستاذه، لقد ازداد سمته. يخلق بشكل يومي. يرتدي بدلات بربطات عنق وقمصان ملونة، رغم أنه كان يسخر سابقاً، مع أصدقائه فريد شواف وعدنان الأنور من أصحاب البدلات، ويرى أنها أصبحت ترتبط بدرجة كبيرة بالسياسيين والموظفين الحكوميين وكذلك بأفراد المليشيات المسلحة...".²

ويبدو من النص السابق القدر الكبير من الوضوح والتكشف، فالعبارات لا تحمل معانٍ وراءها، فكل ما قيل هو المراد فحسب، وهو تبيان التحول الحاصل على شخصية محمود السوادي الذي بدأ يقلد غيره خارجياً، ليزيد هذا التقليد إلى النواحي الداخلية.

النص العميق: تتجه بعض النصوص صوب اللامباشرة، وتكون شلالاً زخماً كثيف المعاني، قوي الحضور، فهي عبارات قصيرة ومختصرة، ولكنها تحمل المعاني الكثيرة في طياتها، وقد يحملها القارئ على غير محمل، ويوجهها غير وجهة.

ومن الأمثلة على النص العميق في الرواية:

¹ ينظر خمري، حسين: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص237.

² سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص198.

"انخفض الضوء في فتيل المصباح النفطي، وتكاثف الظلام أكثر. ربما تحركت عينا القديس باتجاهها ولكن الظلام لا يسعها لرؤية شيء، فضلاً عن بصرها الضعيف أصلاً. حاولت النهوض لملء قنينة المصباح بالنفط. نهض معها دانيال وذهب معها إلى المنور الصغير في نهاية البيت حيث برميل النفط. حاول مساعدتها ولكنه اكتشف أن البرميل فارغ تماماً. لقد نفذ النفط لدى العجوز من دون أن تنتبه. ظلت واجمة وهي تشعر بأن هذه إشارة أخرى تؤكد أن مقامها هنا شارف على النفاذ أيضاً".¹

إن النص السابق عميق في معناه ومضمونه، فهو محمل بالمضامين والإشارات، فنفاذ الزيت ليس حدثاً عابراً، بل رمزاً ذا دلالة، ولعل الكاتب ألمح إلى ذلك، فهو يشير إلى انتقال العجوز من الحي وسفرها مع حفيدها الذي حسبته ابنها العائد من الحرب، إنها القديسة المبروكة التي ستحمل في ثنايا رحيلها كل البركة معها، ومن هنا انطفأ المصباح المشير للأمل والحل والانفراج، تاركاً فسحة من العتمة تغرق فيها بقية الشخصيات بعد رحيل العجوز.

6.3 الشخصيات

تتكاثف العناصر في الفن القصصي والروائي وتتحد جنباً إلى جنب لتشكيل ذاك القلب القصصي أو الروائي في صورته التامة المتكاملة، وتعد جميعها ذات أهمية، ولا يمكن أن يتم العمل الأدبي دون بعضها، لاعتمادها على بعضها بعضاً، ولكونها تكمل بعضها، ولكن بالإمكان القول: إن قيمتها وأهميتها غير متساوية، من حيث دورها، وفاعليتها، ومدى قدرتها على التأثير، وربما تكون الشخصيات العنصر الأكثر أهمية، كونها تشارك جميع لعناصر وظيفتها، وكونها تعد العنصر الأكثر بروزاً للقارئ، وهي العنصر الأكثر قدرة على إثارة التشويق ولفت الانتباه، وخلق أجواء متعددة عن طريق الانفعالات من حزن وفرح وألم واستياء، إلخ...

وليس الاهتمام بعنصر الشخصيات حديثاً بين النقاد والدارسين، فقد اهتموا بهذا العنصر منذ بداية الدراسات للفن الروائي، نظراً لأهمية هذا العنصر، وما يحمله من مسؤوليات، وما يؤديه من وظائف في الرواية.

¹ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 290، ص 291.

تتوزع الشخصيات في العمل الروائي بين شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، وكورالية، فالشخصيات الرئيسية هي التي تحتل الأدوار العظمى في الرواية، ويكون لها اليد في دفع عجلة الأحداث، كما أن اهتمام الكاتب بها، ودوران الأحداث حولها يختلف إذا ما قورنت بباقي الشخصيات، فالكاتب يبذل لإظهارها قصارى جهده، لأنها حاملة الفكرة، وهي المسؤولة عن الجزء الأكبر من الأحداث، كما أن كثيراً من الكتاب يستعملونها، أو يستعملون بطل الرواية على نحو الخصوص للتعبير عن ذواتهم، أو لعرض جزء ما في حياتهم.¹ والشخصيات الثانوية، تعد شخصيات مكملة لدور الشخصيات الرئيسية، أما الكورالية، فهي أكثر بعداً عن الأحداث من الشخصيات السابقة، وتكاد وظيفتها في الرواية تقتصر على التعليق على الأحداث والشخصيات الأخرى.²

كما يمكن أن توزع الشخصيات وفقاً لثباتها أو تغيرها مع سير الأحداث، حيث تقسم إلى ثابتة (مسطحة)، ومتغيرة (متحولة) أو يمكن تسميتها بالمدورة أو المكثفة، 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 شيئاً، فهي ثابتة في صفاتها وأسلوبها ونفسياتها وحالها، والأخيرة تمتاز بحيويتها وتفاعلها مع الأمور الدائرة من حولها، فهي تتفاعل مع الأحداث والمتغيرات، وبالتالي يطرأ تغيير على نفسياتها 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.³

ويمكن بناء الشخصية الروائية لتكون جاهزة معدة للظهور والعرض على القارئ عبر

طريقتين:

¹ ينظر نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص38.

² ينظر مانفريد، يان: (علم السرد) مدخل إلى نظرية السرد، ص141.

³ ينظر مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص101.

ينظر أيضاً فورستر، أ.م: أركان القصة. ت. جاد، كمال عياد. القاهرة: دار الكرنت. 1960، ص83 - ص86، ص95.

- الطريقة المباشرة (التحليلية)، وتعرض الشخصية على نحو متكشف مباشر على لسان الراوي كلي المعرفة باستخدام ضمير الغائب، أما الطريقة غير المباشرة (التمثيلية)، فيكون الراوي أكثر بعداً عن الشخصية، فلا يقحم نفسه في عرضها والتعريف بها، بل يفسح المجال للشخصيات لتعرض ذاتها باستخدام ضمير المتكلم.¹

ويمكن القول إن 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 ثالثاً لما سبق، حيث جعل بعض الشخصيات تعرض أو تقدم شخصيات أخرى، معرفة بهويتها، أو مكانتها، أو صفاتها، أو شيء عن ماضيها، تاركاً سعداوي الفرصة للشخصيات بتولي السرد والعرض والتقديم والتعريف، وانتقاء الأسلوب والكيفية المناسبة لعرض الشخصية للقارئ،² ومن الأمثلة على ذلك ما يأتي:

شخصيات عرضت بالطريقة المباشرة - العميد سرور: " 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

شخصيات عرضت بالطريقة غير المباشرة - الشمس: " هل هذا العتاك المسكين والذي حقاً؟! إنه مجرد ممر ومعبر لإرادة والذي الذي في السماء، كما تحب أن تصف والدتي إيليشوا المسكينة. هي مسكينة جداً، كلهم مساكين..."⁴، " أسكن الآن في عمارة غير مكتملة البناء تقع في مكان قريب من حي الآثوريين بالدورة جنوبي بغداد، وهو مكان تحول إلى ساحة معركة قلقة وغير مستقرة... ".⁵

¹ ينظر نجم، محمد يوسف: فن القصة، ص 81.

² ينظر أسود، نوزاد أحمد: بناء الشخصيات في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، ص 172، ص 173، ص 174.

³ سعداوي، أحمد: فرانكشتاين في بغداد، ص 86.

⁴ المصدر نفسه، ص 156.

⁵ المصدر نفسه، ص 158.

وقد تعددت الشخصيات التي وظفها سعداوي وترابطت أهدافها ووظائفها، لتكون عملاً تراكمياً لا ينفك جزء فيه عن الآخر، ويظهر فيما يأتي دور كل شخصية، وبيان الدلالات أو الرموز التي اتصلت بها سواء أكان ذلك على مستوى اسمها، أو وظيفتها، أو حدث اتصل بها:

- العجوز إيليشوا (أم دانيال)

إنها الشخصية التي أثر سعداوي أن يفتح بها روايته، وأن يختتمها بها، وإن دل ذلك على شيء، فهو أهمية هذه الشخصية من جهة، ومدى الدلالة والرمزية الذي تحمله.

إيليشوا تمثل البعد النصراني في الرواية، والبعد النصراني في حيّها، إن سعداوي يعرض من خلالها صورة تعدد الأديان، ويعرض أيضاً أطرافاً من الدين النصراني، من حيث التعاليم، والعبادة، والدعاء، والطقوس، وغيرها.

وقد حمل سعداوي شخصية إيليشوا غير ذلك، فهو منذ البداية يتحدث عن بيتها، ذاك البناء العتيق المزدهم بعبق التراث والحضارة الذي تتازع عليه (فرج الدلال) من جهة، و(هادي العتاك) من جهة أخرى. وأخيراً يجعل سعداوي هذه العجوز بوابة للحديث عن الزمان الماضي، حيث التجنيد الإجباري وتلك الحروب الضروس التي تبتلع من يذهب صوبها ممثلاً ذلك بشخصية (دانيال) ابنها الغائب منذ أكثر من عشرين عاماً.

وربما يستطيع القارئ أن يستدل على غير رمز من خلال تلك الأمور التي تحملها إيليشوا، إنها ترمز في البداية لذلك الجيل القديم الذي يعرف معنى الأرض والبيت والوطن، ذلك الجيل الذي اختبر الاحتلال والحروب غير مرة، لذلك يظهر تمسكها الكبير ببيتها، إنها الجذر الذي زرعه سعداوي في بداية الرواية في بيت وحيّ قديمين وما أراد له أن ينقلع، لكن إرادة الظروف تحرف مراد سعداوي، تهاجر تلك العجوز المبروكة، وكأنها - بشكل أو بآخر - تنتزع البركة من المكان الذي هاجرت منه، لقد حلت الانفجارات في الحي منذ مغادرتها، وقتل من قتل، وأصيب من أصيب، إنها تلك الحاملة وطنها في قلبها، تلك التي تأخذ كحقيبة سفر منذ أن رأت (دانيال).

إن سعداوي مقتنع أو يريد إقناعنا بشيء من الروحانيات، تلك البركة التي يحظى بها بعض الأشخاص، مثل: إيليشوا، ولكن سعداوي لا يتبع أسلوب المباشرة في إقناع القارئ، بل على النقيض من ذلك، حيث أوهم القارئ أنه يهزأ من هذه الترهات، ولكن أحداث الخاتمة أوحى بأنه لا يهزأ بل يدفعنا للتصديق، كما أن سعداوي أيضاً بدأ يجرف القارئ في تيار عنيف آخر، فهو يريد من القارئ أن يصدق أيضاً بعض طقوس النصارى التي كانت تؤديها العجوز.

- أم سليم البيضة

تظهر في الرواية من خلال إيليشوا، وكأنها شخصية موضحة لظهورها، أو ظل من ظلالها، فهي مؤمنة بها إلى حد كبير، ومقتنعة بقدراتها، وبكونها امرأة مبروكة، ولكنها لا تشبه تلك العجوز في أي من صفاتها، فهي تشكل مع جاراتها فريقاً مهمته القيل والقال، وتناقل الأخبار وتضخيمها، وبالرغم من تقديرها للعجوز إلا أنها تشعر بالإشفاق عليها أحياناً، وبالقلق والخوف حيالها أحياناً أخرى، نظراً للخرف الذي اجتاح ذاكرتها.

- فرج الدلال

يشكل فرج الدلال أحد العناصر السلبية الجشعة في الرواية، ويعد من مهاجمي العجوز ومن الهازئين منها ومن معتقداتها، وإن مجال عمله، وهو الدلالة، قد جعل منه إنساناً مخادعاً طامعاً في غيره، يريد المزيد والمزيد، وكانت أولى اهتماماته ما تملكه تلك العجوز، وهو البيت الأثري الذي تقيم فيه، وقد حاول غير مرة خداعها وأخذها منها بمال زهيد، ولكن إصرار العجوز على المكوث فيه حال دون ذلك.

- هادي العتاك

يمثل هادي العتاك الإنسان ذا الوجوه المتعددة، إنه شخص متفرد في صفاته، فلا توجد شخصية تضاهيه في الرواية، إنه يقدم نفسه للقارئ بأشكال عدة، فيقرأه المتلقي من عدة وجوه، فلك أن تجعله السكير الكسول، ولك أن تجعله الفنان جامع المقتنيات القديمة، والصديق الوفي، وصاحب القصص العجيبة والخرافات والخيال الواسع، إنه ذاك الذي يعشق الإنسانية حتى لو

كان الحديث عن إنسان ميت، إنه من جعل بيته مسكناً للأموات، إنه الخائف من السلطة الملاحق من قبلها، إنه العتاك الذي يفهمه البسطاء، ويخيب ظن غيرهم في فهمه.

- أبو زيدون الحلاق

يظهر في الرواية كشخصية مغمورة، كان في الماضي يشكل ثقلًا، ولكنه بات ثانوياً مهمشاً في الحاضر، وقد حاول سعداوي إخفاءه ومواراته من خلال إشغاله بأمراض أصيب بها، ويظهر في الرواية أيضاً من خلال صلاته بإبليسوا وابنها، فهو الذي وشى بالأخير وقاده للمجهول.

ويبدو مما سبق أن سعداوي يقف في صف العجوز ويناصرهما مرة تلو الأخرى، فها هو ينتقم ممن أساء لها وحول حياتها جحيماً، فأبو زيدون قد آل من حال الشهرة والحضور والنفوذ والمكانة، إلى حال الضعف والوهن والمرض والذل.

- أبو أنمار

يظهر أبو أنمار تابعاً لحي البتاويين، حاملاً لصفات ساكنيه، وهو صاحب فندق بسيط، يدفع النازلون مقابل الإقامة فيه أجرة زهيدة.

- محمود السوادي

يمثل السوادي في الرواية نموذج الصحفي الجاد المجتهد الذي يؤدي عمله بانتظام، إن الوقت عنده لا يساوي غير العمل، إنه يبحث عما هو أفضل، ولكنه لا يبحث عن السوء أو السيئيين ولا يفهمهم، لذلك يقع في الخديعة غير مرة، بل ويقع ضحية الشهوة أيضاً، إن أمثاله يعانون من ضعف وقصور في داخلهم، وكأنهم لا يستطيعون رفع رؤوسهم أمام مرؤوسيه، فتجدهم يفرغون ذاك الكبت في شهوات جنسية جارفة.

وإن الوقوف أما اسم محمود السوادي يدفع للذهن اسم المؤلف أحمد سعداوي، لما يجده القارئ من تقارب بين الاسمين، وكأن المؤلف أراد أن يثبت حضوره في الرواية من خلال

شخصية أو أكثر مع الحرص على عدم تقمص تلك الشخصية من جميع جوانبها، الأمر الذي يبقيه بريئاً من عقدة الانطباع الذاتي من الشخصية لمؤلفها، كما أن ذلك يكسب الشخصيات نوعاً من الاختلاف والحيوية الذي يترك للقارئ كمهمة للبحث عنها.¹

- ناهم عبدكي

يحضر ناهم عبدكي في الرواية طيفاً لا إنساناً من خلال ذكريات وأحاديث كل من: هادي العتاك، وعزيز المصري.

- حسيب محمد جعفر

يمثل حسيب محمد جعفر الإنسان الذي يعيش على هامش الحياة، ذاك الذي يريد للحياة أن تفتح له قلبها، لذلك يبقى مسالماً وهادئاً مهما قست عليه الظروف، ولكن الحياة التي كان يستجدي عطفها قد أدخلته في خضم المعارك، وعزلته عن الهامش الذي أبقى نفسه فيه، لأنه ما عاد قادراً أن يظل مكتوف اليدين أكثر بعد أن سلب جسده، ليتحول من ذاك الشخص العامل البسيط إلى ذاك الضخم القوي العنيف الذي لم يهدأ له بال، ولم يجعل للحكومة بالاً هادئاً.

- الشسمه

تمثل هذه الشخصية عدة نماذج، فهي المجهول الذي يبدأ من اللحظة الأولى التي أطلق عليه فيها لقب (الشسمه) الذي أخذ بالتداول والانتشار، كما أنها تمثل القوة والصخب، والشعب، وضحايا الحرب والعنف، وهي نتاج العشوائية، إنها صورة عن المستضعفين والمظلومين، كما أنها صورة مخصصة للفضاء الروائي، يجوب القارئ بخياله حين يتأملها، فهي لا تكاد تتجاوز المدى التصوري والتخيلي الذي يستحيل تحقيقه ووجوده في الواقع، ومن هنا، نلاحظ أن هذا النوع من الشخصيات يحتل نسبة قليلة في الرواية، نظراً لكون الرواية واقعية ترصد أبعاد ومجريات على أرض الواقع، وشخصية مثل الشسمه، تنتمي إلى الفانتازيا والخيال، وتمتاز

¹ ينظر الأسطة، عادل: فرانكشتاين في بغداد... لأحمد سعداوي. 7 | 4 | 2014.

<http://www.wattan.tv/news/90339.html>

بتفردا في الرواية، وطغيان طابع الغموض والإيهام عليها، من حيث الهوية والصفات، ومكان الوجود والانتساب، ومع ذلك فقد أوكل لها سعداوي الأحداث الجسام، وضمها لدور البطولة، وعقد جسراً بين ماهيتها الخيالية، وماهية الرواية ذاتها وشخصياتها الواقعية، رابطاً بينها وبين هادي العتاك، بإطار من الإيهام والغموض يجعل هذه الشخصية في النهاية مساوية للعتاك، أو أن الشمس هو العتاك نفسه.¹

وإذا كان العتاك هو السبب وراء وجود الشمس كما يظهر في كثير من النصوص التي تنسب الشخصية الأخيرة للأولى، وتبين العلاقة الوثيقة بينهما، وما تجره من تداعيات على الأحداث ومجراها، فإنه ليس الوحيد في ذلك، فباطن تلك النصوص ومضمونها يقول غير ذلك، فسعداوي لا يحمل العتاك وحده مسؤولية وجود هذا الكائن، وإن كان العتاك اليد الأولى في جره إلى الحياة، إلا أن هناك عوامل كثيرة، منها خفي، ومنها معلن، قد تكالبت لتعزيز وجود هذا الكائن في الخفاء، وادعاء محاربته في العلن، وقد تدخل الطوائف العراقية في قائمة المتهمين المشاركين في هذا الفعل، إضافة إلى جماعة من الإرهابيين وصانعي الشغب، كما أن العرب أنفسهم، والغرب المندسين بينهم ليسوا بريئين من ذلك.²

وبالنظر ملياً صوب شخصية الشمس، بالإمكان الملاحظة أنه يختلف كلياً عن باقي الشخصيات في الرواية، فلا يمكن أن نعتبره قريباً أو مشابهاً لأي منهم، فهو المتفرد في خصائصه وصفاته وشكله، كما أن نفسه مختلفة عن نفسه، فهو لا يثبت على شكل، ولا يلتزم تصرفاً واحداً، أو ردة فعل واحدة في المواقف المتكررة، لذا يتضح أن التنبؤ بمواقفه صعب، كما أن تحليل أفعاله أو تبريرها صعب كذلك، فهو إنسان متناقض، إذا صحت تسميته بالإنسان، فأفعاله غير متوافقة أو منسجمة مع بعضها، كما أن ما يروى عنه لا يتطابق تمام التطابق معه، وهو ينماز عن الجنس الإنسي البشري في بعض الصفات، وإن كان ينشد إليهم جسداً وتركيباً.

¹ ينظر محمد، رنا فرمان: الأدائية: "بعد" ما بعد الحداثة (فرانكشتاين في بغداد) نموذجاً، ص 153، ص 154.

² ينظر الحروب، خالد: "فرانكشتاين في بغداد". جريدة الأيام. 6 | 5 | 2014.

http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=d8ad59by227202459Yd8ad59b

إنه كائن مختلف عن غيره شكلاً ومنطقاً، وأهم ما يختلف فيه هو المجهول الذي يحيط به، فلا يقتصر الأمر على عدم وجود هوية مرجعية له، أو وسيلة للتعرف عليه، بل ذلك يتجاوز هذا الحد وصولاً إلى الجهل به من ناحية هويته الجسدية، فلا يتضح تماماً من النص الروائي ما يتصف به، وإنما يجد القارئ لمحات مقتضبة من خلال بعض المواقف يفهم منها أنه لا يأكل ولا يشرب، وأنه لا يميل إلى المرأة، لعدم وجود أي دليل أو مشهد اتضح فيه ذلك أو أشير إليه، كما أنه كائن يفتقر إلى النظام في حياته وتحركاته وسكناته، فثمة اضطراب في عمله، وخط في توجهاته، ونزاع ما بين روحه وعقله وأعضاء جسده، فكل شيء فيه يوجهه وجهة تختلف عن الشيء الآخر، وكأنه سيل من المتناقضات التي تتوي بعثرته، كما أن دخول أولئك المساعدين الذين كانوا في بعض الأحيان مضللين وأعداء له قد شتته أكثر، وضلل طريقه وزادها ضبابية وانحرافاً عن جادة الصواب، فقد كان أكثر نجاعة معتمداً على قوته الجسدية.¹

وباعتبار الشسمه بطلاً في نصه، بعض النظر عن الانحرافات الطارئة على شخصيته، تبعاً للتغيرات التي أرغمتها على هذا الانحراف، فإنه ينبغي التفريق بين البطل في الرواية والبطل في مجتمعه، والتفريق أيضاً بين البطل والفرد، فالبطل قديماً كان يدل على شخص شاذ نافر عن مجتمعه، فهو يختلف عنهم في صفاته، وأعماله وتوجهاته، ويستطيع القيام بالأمور التي لا يقومون على فعلها، أما البطل في عرفنا وزماننا، فهو شخص غير منسلخ في صفاته عن مجتمعه، فقواه كقواه، وقدرته كقدرتهم، لكن توجهاته وأدواره في المجتمع تغلب على توجهاته غيره، فهو أكثر تحملاً ومعاناة من غيره، وهذا يقارب مفهوم الفرد أيضاً، ولعل تسميته لها علاقة بالتفرد والندرة.²

- حازم عبود

يظهر حازم عبود في دائرة الصحافة التي ينتمي إليها السعيد والسوداي، ولكنه ليس صحفياً أو محرراً، بل مصور صحفي مرافق لهما، وبالأخص للسوداي، فهما صديقان حميمان من طبقتين متشابهتين اجتماعياً وثقافياً، كما يتشابهان في الميول والتوجهات الشخصية.

¹ ينظر عمار إبراهيم عزت محمد: رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية والإحالات، ص 21، ص 22، ص 23.

² ينظر الغانمي، سعيد: فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي. ط 1. منشورات الجمل. 2015، ص 68، ص 69، ص 70.

- نوال الوزير

تمثل هذه الشخصية في الرواية وجهين متناقضين إنها القوية الضعيفة في آن، المرأة صاحبة المفاتن التي قد أذابت قلوب بعضهم وأذاب قلوبها آخرون، يعكس سعداوي من خلالها مثال المرأة اللعوب التي تستطيع تأدية دورها بإتقان، إنها الشهوة واللذة والرغبات المكبوتة التي تترنح على حبل كل من محمود السوادى البسيط الذي لم يستطع أن يلخصها أو يجرد مفهوماً من مفاهيمها، ومديره الذي استطاع أن يوقع بها ويجعلها ضحية.

- علي باهر السعيدى

تكثر الشخصيات المراوغة في رواية سعداوي هذه، ومن ضمنها شخصية السعيدى، إنه رب العمل الخاص بالسوادى، وهو الذي علمه أموراً كثيرة جعلته يتقن عمله ويبدو مجتهداً متميزاً، وهو الذي منحه ثقة عمياء بات من خلالها يتولى الأمور، ويحمل مسؤوليتها على عاتقه، وهو الذي علق أشباح نوال الوزير في ذهن السعيدى، لينقلب فيما بعد ويظهر وجهه الأصلي، فيغدو منافقاً هارباً فاسداً أغرى غيره بالاجتهاد والارتقاء لينجو بجلده من المصائب الكثيرة التي فعلها، وسلط سخطه أيضاً على تلك المرأة التي لهث وراءها الرجال لتغدو ضحية ضعيفة من ضحاياها.

- فريد شواف

يظهر في دائرة الصحافة كزميل للسوادى، ولكنه لا يحتل حيزاً في الرواية كالأخير، إلا أن سعداوي يظهر من خلاله أن السوادى قليل الحنكة، ضحل الخبرة في فهم البشر، وبالأخص أصحاب النفوذ، من أمثال: نوال الوزير، والصعيدى، فهو يأخذ الأمور كما تبدو له، لا كما هي موجودة فعلاً، فيقوم فريد الشواف بمساعدته في إيجاد طريق لفهم واقع تلك الطبقة وحقيقتها.

- لقمان

شخصية ترد على هامش الرواية في فيض الحديث، ويعد لقمان مواطناً مغترباً، يعود في انتمائه للجزائر، ولكنه استطاع اتقان لهجة العراقيين والظهور كمواطن عراقي أصيل،

ويصنفه سعداوي في الرواية على أنه المواطن الجزائري الوحيد في العراق، ولكن التساؤل يحوم حول استجلاب هذه الشخصية وربطها باسم لقمان الذي إن لم يدل على نبي مرسل، فهو على الأقل يدل على رجل صالح حكيم ألهمه الله طريق الهداية. ومن الجدير ذكره أن أسماء الشخصيات خلت من اسم ذا دلالة دينية ارتبطت بشخص مقدس عدا شخصية لقمان، والاسم الثاني من (حسيب محمد جعفر).

- الساحر - السفسطائي - العدو - المجنون الكبير - المجنون الأكبر

إن هذه الشخصيات تمثل الفرقة التابعة ل (الشسمه)، فهم شرذمات من شتات المجتمع، عقليات وأطباع وأنماط تفكير مختلفة تألّبت حول شخصية واحدة، منهم الساذج، ومنهم صاحب الدين، ومنهم رجل السياسة، ومنهم المخادع، ومنهم المخلص، ولعل للأسماء التي أطلقها (الشسمه) عليهم دلالة، فالساحر صاحب تكهنات، وربما يستعمل تكهّناته في بعض الأحيان للتنمية والتغطية، أو لحرف مسار الأحداث لصالحه، فهو إنسان مراوغ اتخذ من رهبة الناس من الغيب سلاحاً له. أما السفسطائي، فلاسمه دلالة على العقم واللاجدوى، وربما يكون هو ذاك الساذج الذي ينساق وراء (الشسمه) بكل ما أوتي من بساطة وخفة.

والعدو إما أن يقصد به أنه عدو (الشسمه)، أو هو عدو لخصوم (الشسمه)، والقول الأول هو الأرجح.

والمجنونان الأكبر والأصغر أصحاب شطحات ذهنية تجعلهما يتعلقان ب(الشسمه) أشدّ التعلق، ولعل نسبة الجنون لهما تشير أنهما قد عطلا عقلهما وباتا يتبعان الأهواء والأحاسيس والتنبؤات عوضاً عن المنطق و الحقائق.

- رغائب

تمثل رغائب شخصية هامشية في الرواية، إنها غيظ من فيض، مثل بسيط يطرحه سعداوي للتدليل على سحق العالم المنحرف وراء الشهوات جراء تردي الظروف الاجتماعية، ولعل لاسمها نصيب كبير من هذا المعنى.

- زينة

تمثل زينة في الرواية الشخص الذليل الرخيص، إنها فتاة الشهوة والرغبة التي لا تعرف نفسها، إنها مسؤولة فقط عن إشباع رغبات غيرها، ويمثل سعداوي من خلالها طبقة من المجتمع سفلى انحرفت جراء كثرة الحروب المتلاحقة من جهة، وازدياد أولئك المتمرسين في الحكم والسلطة والجاه الذين استطاعوا أن يتركوا غيرهم.

ولعل اسمها يمثل تلك المرأة المتزينة، إنها إشارة إلى القيمة الخارجية الممتلئة والجوهر الفارغ، فهي مثال للمرأة التي تستخدم جسدها وزينتها لا عقلها وسيلة لتجذب غيرها.

- المؤلف

شخصية يدسها سعداوي في نهاية الرواية، إنها شخصية موهمة لا تحمل اسماً، بل لديها أكثر من بطاقة هوية، وليس لها عنوان، إن المؤلف مهم في الرواية وفي مجتمعه، وإن غاب عن جزء كبير من الأحداث، وإن دلالات كثيرة تشير إلى ذلك فهو يبدو شخصاً معروفاً بيع له نص يحمل قصة مهمة خطيرة، وهي قصة (الشسمة)، وهو يحمل أكثر من بطاقة هوية، وهذا يدل أنه يحاول الخلاص من ملاحقات أو سفر أو عمل غير قانوني، إنه شخص جريء يعرفه المجتمع ولا تعرفه السلطة، فهو قد تلقى - إلكترونياً - وثائق مهمة من مصدر يجهله، في الوقت الذي استطاع فيه الاحتيال على السلطة والفرار منها وخداعها.

ويبقى السؤال: هل قصد سعداوي بالمؤلف نفسه؟ أم أن ذلك مجرد تمويه وتعمية؟!

يرجح أن المؤلف هو سعداوي ذاته، ولكن هذا لا يعني أن الشخصيتين تتطابقان تماماً، بل تشتركان في وجوه عديدة منها: العمر (في سن الأربعين)، العمل في مجالي الصحافة والكتابة الأدبية، ارتياد المقاهي العامة، الذكاء والحكمة، القدرة على التعامل مع رجال السياسة.

وقد استطاع سعداوي من خلال هذه الشخصية أن يجعل لروايته جواً فريداً، حيث عمد على إدخال رواية داخلية، وروائي في نصه الروائي الأصلي، وكأن (فرانكشتاين في بغداد) قد