كرونوتوب العنف
دراسة سوسيو نصية في الرواية العراقية - ما بعد التغيير

أ.د. باسم صالح
الجامعة المستنصرية
كلية الاداب

ملخص البحث

يعد العنف واحداً من أهم الثيمات التي سادت في الرواية العراقية لمرحلة ما بعد التغيير، حتى ظهرت روايات قامت أساساً على ثيمة العنف، يمكن أن نسميها بروايات العنف.

ولعل من أهم هذه الروايات هي رواية (أموات بغداد) لجمال حسين علي، ورواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، ورواية (مشرحة بغداد) لبرهان شاوي.

وقد أوضح البحث أن الروايات الثلاث وظفت (الآن– هنا) لتجسيد كرونوتوب العنف، في زمن هو حاضر الشخصيات، وفي مكان هو بغداد، في الأعم الأغلب.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

المقدمة

يُعدُّ مصطلح الكرونوتوبChronotope– أي الزمان والمكان أو الزمكان- واحداً من أهم المصطلحات التي اجترحها الناقد الروسي ميخائيل باختين ليقصد به ((العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان والمستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً))[١]. إذ من خلال التفاعل بين الزمان والمكان تتجسد أحداث الرواية، وتكتسب تصوراً من طرف القارئ، فالزمكانية الأدبية الفنية- أو الكرونوتوب- ((تدمج المؤشرات المكانية والزمانية بعناية في كلٍ واحد متماسك. فالزمن، إن جاز التعبير، يزداد سمكاً ويتشكل ليصبح مرئياً من الناحية الفنية؛ وبالمثل يمتلئ المكان ويستجيب إلى حركة حبكة الزمن والتاريخ))[٢].

لقد أفاد باختين في صياغته لمصطلح الكرونوتوب من النظرية النسبية[٣] في الفيزياء التي ابتدعها عالم الفيزياء الألماني آينشتاين، فالزمان والمكان ليسا مطلقين ولا يمتازان بالواحدية، كما كان يرى نيوتن، ((فالمكان ليس متجانساً ولكنه مختلف ومتعدد. إذا كان المكان متعدداً، فإن الزمان نفسه متعدد))[٤]، فالأساس في الزمان والمكان أنهما مترابطان ولا يملكان استقلالية عن المادة. إن ((العلاقة تعيّن الوجود، أو بشكل أفضل، إنها والوجود شيء واحد... يترابط الزمان والمكان والمادة داخل نسبية بثلاثة أقطاب حيث تقيم الإحالات المتعددة فيما بينها تبادلات... إذا بقينا عند مستوى الإدراك، فإننا لا نعيش الزمان إلاّ بنسيان المكان، ولا نفهم المكان إلاّ بتعليق مجرى الزمان))[٥].

إن حديث باختين عن العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان في الأدب هو ظلال لرأي آينشتاين، الذي ((كشف عن الوحدة العضوية للزمن والفضاء، بالإضافة إلى نسبية مقاييس "الزمن- الفضاء"... فقد اعترف بهما "عنصرين يدخلان في حركة المادة، التي اعتمد تركيبهما على طبيعة الحركة ذاتها، فكان هذا التركيب وظيفة تلك الحركة))[٦].

وما يهم باختين بالدرجة الأولى من دراسته للكرونوتوب هو كيفية استيعاب الأدب لعلاقات الزمان والمكان داخل النص الأدبي، إذ إن ((ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدرَك ومشخص. الزمان هنا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث. علاقات الزمان

---

[١] - أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص٥.

[٢] - زمكانية النص والتناص- تفاعلات الحنين إلى الماضي في "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، شمسون ناهر، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٩، ٢٠٠٦، ص٢٣٣.

[٣] - النظرية النسبية Theory of Relativity ((نظرية في الفيزيقا، وضعها آينشتاين على مرحلتين كبيرتين: الأولى "النسبية الخاصة" وقد صاغها سنة ١٩٠٥، والثانية "النسبية العامة" وقد صاغها سنة ١٩١٦. وترفض النظرية النسبية فكرة الزمان المطلق والمعية المطلقة والمكان المطلق. وقد أفضت إلى نتائج مهمة في عالم الطبيعة)). المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٠٤.

[٤] - المتخيل والعقلانية- دراسات في فلسفة غاستونباشلار، د.سعيد بو خليط، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٣، ص١٢٧.

[٥] - المتخيل والعقلانية، ص١٢١.

[٦] - الزمن والفضاء في الأدب الحديث، فالنتينا إيفاشيفا، تر: زيد نعمان ماهر الكنعاني، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ١، ١٩٩٠، ص٤٩.

تتكشف في المكان، والمكان يُدرَك ويُقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني))[٧].

ولعل أهمية الكرونوتوب تكمن فيما يأتي:

١.يجعل الكرونوتوب الأحداث واقعية وملموسة. إذ ((يستعين الفرد بالأطر الاجتماعية لوضع حدث ما في زمكان معين. ومادام يعيش في حضن جماعة معينة فهي، دوماً، تساعده على استحضار ذكريات منلفتة، وضبط الأمكنة التي احتضنتها، وتعرُّف الأزمنة التي وقعت فيها))[٨].

٢. الكرونوتوب هو الذي يزود العمل بالأرضية الأساسية التي تجعل العرض الروائي والقابلية التمثيلية للحدث يتقدمان.

٣. إن الكرونوتوب، إذ يقوم بوظيفة الوسيلة الأساسية لجعل الزمان ذا مظهر مادي في الفضاء المكاني، يبرز بوصفه محوراً يؤدي إلى جعل التمثيل والتصوير ملموسين، وبوصفه قوة تمنح الرواية بكاملها كتلة مجسدة.

٤. إن كل العناصر التجريدية في الرواية تنجذب نحو الكرونوتوب، ومن خلاله تكتسب اللحم والدم، متيحة الفرصة لقوة التخييل في الفن لتؤدي عملها. هكذا هي دلالة الكرونوتوب التصويرية[٩].

٥. للكرونوتوب في الأدب أهمية أجناسية جوهرية. وبمكن القول مباشرة إن الجنس الأدبي وأنواعه تتحدد بالكرونوتوب بالذات[١٠].

٦. يحدد الكرونوتوب، بوصفه مقولة شكلية مضمونية- وإلى مدى بعيد- صورة الإنسان في الأدب، وبالتالي فهذه الصورة هي دائماً زمكانية على نحو جوهري[١١].

ومن خلال استقراء الروايات عينة البحث وجدنا أن الكرونوتوب المهيمن فيها هو كرونوتوب العنف، فزمن الشخصيات وفضاؤها مليئان بالعنف، والعنف المضاد، وإفناء الآخر، إذ ((لم تعد الرواية أداة لتفسير العالم وفهمه وربما تغييره، بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما جرى ويجري من تفكك واضطراب واهتزاز للثوابت والآيديولوجيات والبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية))[١٢].

---

[٧] - أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ص٦.

[٨] - صورة الأنا والآخر في السرد، د.محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٠٩.

[٩] - يُنظر: صيغ الزمان والزمكان في الرواية- ملاحظات نحو شعرية تاريخية، ميخائيل باختين، تر: باقر جاسم محمد، = = مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٣، ٢٠١٤، ص١١.

[١٠] - يُنظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ص٦.

[١١] - يُنظر: المصدر نفسه، ص٦.

[١٢] - أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٥٥، ٢٠٠٨، ص٢٠٧-٢٠٨.

لقد كان حاضر الشخصيات، في الروايات عينة البحث، مضطرباً ومفككاً، والوقت الذي يمرُ عليها صعباً وخطيراً بسبب تفشي ظاهرة العنف الجماعي. كما إن مكان الشخصية هو الآخر خطير، فمجرد وجود الشخصية في مدينة خطيرة ومضطربة مثل بغداد في أيام العنف الجماعي كفيل بأن تتعرض هذه الشخصية لخطر الإفناء المستهدف.

وبذلك نجد تواشجاً وتفاعلاً بين زمن الشخصية وفضائها في تجسيد ثيمة العنف في الروايات المختارة. ولذلك أطلقنا على هذا التواشج والتفاعل كرونوتوب العنف.

بناء على ما تقدم سنقسم هذا البحث على قسمين؛ يتناول القسم الأول زمن العنف، بينما يتناول القسم الثاني فضاء العنف، حيث يفترض البحث أن الروايات الثلاث وظفت (الآن– هنا) لتجسيد كرونوتوب العنف، في زمن هو حاضر الشخصيات، وفي مكان هو بغداد، في الأعم الأغلب. والجدير بالذكر أننا سنفصل بين زمن الأحداث وفضائها لغرض الدراسة فقط.

أولاً/ زمن العنف

يشكل الزمن- مع الفضاء- أحد تمظهري الكرونوتوب في الرواية، حيث لا تتجسد ثيمة الرواية وأحداثها إلا بهما. ولا نقصد بالزمن هنا الزمن النحوي، على وفق الدراسة البنيوية للسرد[١٣]، التي يعبر فيها تودوروف ((عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب))[١٤]، بل نقصد به الزمن المتخيل الذي تعيشه الشخصيات في المبنى الحكائي وتتفاعل به ومعه. وهو ما يسميه (مندلاو) بالزمن القصصي، الذي ((يعني مدة زمنية، أي ما مرَّ من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة))[١٥]. في حين يسمي بعض النقاد هذا الزمن القصصي بزمن المغامرة، إذ إن ((أول بعد زمني يلفت نظر قارئ الرواية هو البعد الزمني للقصة. في أي عصر تقع المغامرة التي تروى))[١٦].

وتختلف الروايات في المدة الزمنية التي تغطيها أحداث القصة، فقد هيمنت المدة الطويلة في الرواية الواقعية، كما نجد المدة الزمنية الطويلة التي استغرقتها أحداث ثلاثية نجيب محفوظ، التي غطت حياة ثلاثة أجيال من عائلة (أحمد عبد الجواد). بينما تغطي رواية تيار الوعي مدة أقصر بكثير وذلك لتركيز الروائي على الحياة الداخلية للشخصية الرئيسة أكثر من تصويره لحياتها الخارجية، كما هو الحال مع المدة الزمنية لأحداث رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ، التي لم تتجاوز أسبوعاً واحداً بين خروج (سعيد مهران) من السجن في بداية الرواية،

[١٣] - يتعامل الناقد الفرنسي جيرار جنيت، وهو من أهم ممثلي المدرسة البنيوية للسرد، مع النص السردي بوصفه أنموذجاً نحوياً بسيطاً. ويبني نحواً للسرد معتبراً إياه توسيعاً للفعل، ومطبقاً على السرد مقولات الفعل وهي: الزمن (الترتيب، والمدة، والتواتر)، والصيغة، والصوت. وبذلك يستعير جنيت الزمن النحوي للفعل، لدراسة الزمن في السرد.
يُنظر: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص١٧

[١٤] - خطاب الحكاية، ص٤٠.

[١٥] - الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص٨٤.

[١٦] - عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص١١٩.

ونهايته التراجيدية في المقبرة في نهاية الرواية. بالنتيجة فإن الزمن القصصي قد يستمر مدى حياة كاملة، أو يكون مدى يوم واحد، أو يكون ساعات قليلة أو حتى دون ذلك[١٧].

يشكل حاضر الشخصيات في الروايات عينة البحث زمناً للعنف، حيث تجد الشخصيات نفسها في لحظة مأزومة؛ فكل ما حولها يقوم على العنف والاغتيال وإلغاء الآخر. ولهذا يمكن أن نطلق على الزمن في روايات العنف المختارة بأنه زمن الأزمة، حيث تعيش الشخصيات في لحظة زمنية فارقة، تاريخياً، تتمثل في العنف المجتمعي الذي ضرب المجتمع، لاسيما المجتمع البغدادي.

إن الحاضر، في الروايات عينة الدراسة، هو مركز الزمنية، ومنه تعود الشخصيات بذاكرتها إلى الماضي، أو تفكر بالمستقبل الذي ينتظرها في ظل العنف المهيمن ((إن الأولية المتساوية لدى الهيئات الزمانية الثلاث تتوزع انطلاقا من مركز هو الحاضر: إن الحاضر هو الذي ينفجر في اتجاهات ثلاثة عن طريق نوع من الازدواجية في كل مرة: هناك أزمنة ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. والحال أن حاضر الماضي هو الذاكرة؛ وحاضر الحاضر هو الرؤية، أما حاضر المستقبل فهو التوقع والانتظار))[١٨].

إن الثنائية الزمنية الأولى (حاضر الماضي) تعتمد في الروايات عينة البحث على ذاكرة الشخصيات وتجربتها التي خاضتها، وقراءة هذه التجربة في ظل العنف المهيمن. بينما تقوم الثنائية الثانية (حاضر الحاضر) على إدراك الشخصيات لواقعها العنيف. أما الثنائية الزمنية الثالثة (حاضر المستقبل) فتقوم على نوع من التوقع لمستقبل الشخصيات في ظل الظروف الصعبة التي تعيشها. ولهذا يحتل النص السردي ((منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي... ينطوي ﴿السرد﴾ على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي... وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرّب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها.))[١٩].

تعيش الشخصية الرئيسة (العالِم العراقي) في رواية (أموات بغداد) حاضراً بغدادياً مليئاً بالعنف، فالضحايا تملأ الشوارع بعد انهيار النظام، ويضطر المتطوعون إلى دفنهم في الشوارع نفسها:

((- هل تدفنوها ﴿كذا﴾ في نفس المكان، في الشارع!

- ليس لدينا خيار آخر، كل المتطوعين يفعلون ذلك، وبدون هذا العمل لشاهدت مئات الجثث في الشوارع.))[٢٠].

كما يزداد عدد الضحايا نتيجة الصراع بين الأطراف المتحاربة على السلطة:

((الغالبية العظمى هنا يموتون بلا ذنب وليست لهم أية علاقة بالموت الذي يداهمهم، بمعنى أدق، إنهم يموتون مظلومين كتلك العجوز التي يبحثون عن قبر لها منذ الصباح الباكر.))[٢١].

---

[١٧] - يُنظر: الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ص٨٤-٨٥.

[١٨] - الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، تر: د.جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٩، ص٥١٩.

[١٩] - الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٣١.

[٢٠] - أموات بغداد، جمال حسين علي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨،ص٥٩.

[٢١] - المصدر نفسه، ص١٦٥.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

ويستمر العنف في حاضر الشخصية الرئيسة ليتحول إلى صراع جماعي أشد فتكاً بالمجتمع:

((وها هم يغلقون سجوناً ليفتحوا أخرى أكثر دموية، وبدلاً من الاعتقالات الفردية، بالرغم من كثرتها، تحول الأمر إلى دك مدن بأكملها واعتقالات جماعية عشوائية وممارسة أساليب التعذيب نفسها، هل تعلمون كم جثة شرّحت كانت فيها آثار تعذيب لم أطلع عليها طوال قراءاتي لتاريخ التعذيب، سبعة آلاف جثة في شهرين، شهرين فقط في مشرحتنا وحدها))[٢٢].

يمكننا أن نستنتج من النص السابق أن الزمن التاريخي للأحداث في الرواية يقع بين دخول الشخصية الرئيسة إلى العراق بُعيد دخول القوات الأميركية إليه، أي في سنة ٢٠٠٣، وبين وصول العنف المجتمعي إلى ذروته سنة ٢٠٠٦. وهو أحد الأسباب التي جعلت (العالِم العراقي) يُقدِم على مشروعه اليوتوبي.

في خضم هذا الحاضر الدموي والصراع بين الأحزاب، تعود الشخصية بذاكرتها إلى الماضي البعيد والقريب، فترى في الماضي البعيد التعايش والانسجام بين مكونات المجتمع العراقي، وهذا ما أوضحه للفتاة التونسية اليهودية التي تعمل في فرع منظمة الأمم المتحدة في العراق:

((على هذه الأرض عاش الكثير من اليهود الذين منحوها الموسيقى والمعمار والتجارة والأدب والتشكيل والنساء، وعاشوا آلاف السنين. لم يشعر أي منهم بأن هذه ليست بلادهم. وتاريخياً أرى قوة العراق بخليطه المنسجم على مر العصور، فلا توجد أمة ضمت هذا الإكليل الرائع من البشر ولم يظهر دين أو طائفة في الإنسانية إلا وعبرت من هنا))[٢٣].

إن التعايش والانسجام بين مكونات المجتمع الواحد يمنح ذلك المجتمع القوة والتماسك، ولهذا يرى بعض الباحثين أن الدولة تسعى ((أثناء البحث عن هوية لربط البلد أو الناس معاً إلى إنشاء ذاكرات جماعية في شكل من أشكال عمليات إحياء الذاكرة التي ينبغي أن تجمع بين الأقليات والأفراد وتحافظ عليهم))[٢٤].

أما الماضي القريب فهو عنيف ودموي، لاسيما في ظل الانقلابات العسكرية المتوالية منذ العام ١٩٥٨ والعقد الذي يليه، ومجيء مجموعة من الضباط الذين استولوا على السلطة وقمعوا معارضيهم بعنف:

((لا وجود لشعوب مقدسة كما ظن الجنرالات القوميون الذين حكموا العالم وهذه البلاد بغباء وتهور وفرضوا تطور عنصر على حساب آخر وأهدروا علينا فرصة التعايش الخلّاق. الموهبة الفردية تنتصر في النهاية على العرق ومحاسنه أو مساوئه الافتراضية))[٢٥].

تمثل رسالة والد الشخصية الرئيسة التي تركها له ذاكرة ثقافية جماعية[٢٦] للمجتمع العراقي، لأنها تؤرخ للماضي القريب المليء بالعنف من طرف السلطة القائمة قبل ٢٠٠٣ واضطهادها، وتسببها بالمقابر الجماعية، لاسيما سنة ١٩٩١:

---

[٢٢] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٤٤٦-٤٤٧.

[٢٣] - المصدر نفسه، ص٩٢.

[٢٤] - الذاكرة الثقافية، https://ar.wikipedia.org في ١٤/ ٩/ ٢٠١٥.

[٢٥] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٩٢.

[٢٦] - يُقصد بالذاكرة الجماعية ((نقل تجربة تقاسمتها جماعة ما واحتفظت بها)). صورة الأنا والآخر في السرد، د.محمد الداهي، ص٢٠٤

((دخلت إلى هذه المعسكرات وخرجت ثلاث مرات، وفي كل واحدة يقول أحدهم بأنه شاهد أخاك، لكن الجميع أصروا بأن آخر مرة رأوه فيها كانت في البصرة خلال القتال مع الحرس الجمهوري، لكن أحداً لم يؤكد وجوده في المعسكرات، لا أريد الاقتناع لغاية هذه اللحظة بأنه واحد من الذين دفنتهم الجرافات وتركتورات الجيش، فقد كانوا يجمعون الجثث ويستخرجون منها البطاقات ويملأون بها الحفر العملاقة، لا يهم إن كان من بينهم جرحى أو أحياء، كانوا يدفنون الناس بالآلاف...))[٢٧].

يستعين والد الشخصية الرئيسة بذاكرته الزمنية، التي هي ((ذاكرة اجتماعية، لأن الزمان في الفلسفة هو ذهني، وفي الحياة والتاريخ هو واقعي وحدثي وجماعي))[٢٨].

وسط هذا الماضي والحاضر العنيفين، ومن خلال معاناة الشخصية الرئيسة وتجربتها في العمل في نبش المقابر الجماعية، تأتي رؤيته اليوتوبية لمستقبل البلد، وهي التعايش بين مكونات المجتمع وطوائفه ومناطقه بسلام ووئام وانسجام، عبر تكوين الكائن الجديد الذي عمل (العالِم العراقي) على تكوينه، ونجح في نهاية المطاف:

((الضوء الساري من الجسد الموضوع في مهد الطين أخفاه الرجل مع جهازين صغيرين لإدامة الحياة بحزمة من سعف نخيل كان أعده في وقت سابق. وما أن جلس إلى جانب الفتى وبدأت العربة بالمسير حتى نادى المديرَ لأول مرة بصيغة الاحترام:

– سيدي المدير.. لقد ظهر الذي سيبدل الدنيا))[٢٩].

تمثل لحظة انبعاث الكائن الجديد، وموت (العالِم العراقي) في الوقت نفسه، لحظة فارقة في الرواية، وهي ذروة الأحداث، أو "اللحظة الحبلى"، التي تقع على مفترق طرق بين الماضي والمستقبل: ((إن ما يسميه مؤرخو الأدب بـ"اللحظة الحبلى" هي المكافئ الصوري للأزمة، وتمثل صور كهذه لحظة مفردة، لكنها اللحظة التي يمكن فهمها فقط بوصفها التالية للماضي والمعلنة عن المستقبل))[٣٠].

إن أفق التوقع اليوتوبي- كما يرى ريكور لا يكون إلا بثلاثة شروط: ((الأول أنه يجب أن يشترع أملاً للإنسانية كلها... والثاني أن هذه الإنسانية هي وحدها الجديرة بشرف أن يكون لها تاريخ. والثالث، لكي تظفر الإنسانية بتاريخ، يجب أن تكون موضوع التاريخ بمعنى "المفرد الجمعي"))[٣١].

يكمن التوقع اليوتوبي لدى (العالِم العراقي) في تكوين إنسان عراقي من أجزاء من ضحايا العنف الجماعي الذي ساد في البلد بعد سنة ٢٠٠٣. يكون هذا الإنسان خالياً من جينات العنف، ويكون أملاً في أن يسود السلام والطمأنينة بين مكونات المجتمع الذي كان جديراً بحمل السمات النبيلة للإنسانية قبل أن تحكمه الانقلابات العسكرية والحروب. كما إن هذا الكائن (اليوتوبي) الجديد هو (مفرد جمعي) لأنه مكون من كل مكونات المجتمع العراقي. هنا يستند الروائي إلى الماضي البعيد، إذ كان المجتمع العراقي أنموذجاً للتعايش السلمي بين مكوناته. وبذلك ينطلق

---

[٢٧] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٣٨.

[٢٨] - الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، د.جمالشحيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١ ص١٤٧.

[٢٩] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٥٠٤.

[٣٠] – Narratology, Mieke Bal, P216.

[٣١] - الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، مجموعة باحثين، ص٩١-٩٢.

الروائي في روايته من فرضيته التي ترى أن التاريخ معادل للتقدم. ويوظف من أجل هذه الفرضية أسطورة فرانكشتاين[٣٢]: ((هنا تخاطب الأسطورة أو الحكاية الشعبية، التي يعبر بها المخيال الاجتماعي عن نفسه، أفقين: أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع، وأفق التوقع الذي سيعيشه المجتمع نفسه، وبالتالي فإنها ستكون ذات وظيفتين أو بعدين: بعد أيديولوجي، يفسر كيف جاءت إلى الوجود جماعة أو ثقافة ما، وبعد يوتوبي، يستبق المستقبل ويبشر به))[٣٣]. وبذلك، تستند رواية (أموات بغداد) إلى الذاكرة الثقافية للمجتمع، كما تحمل رؤية مستقبلية مشرقة للمجتمع العراقي.

أما رواية (فرانكشتاين في بغداد) فإنها تنطلق من ذروة العنف المجتمعي، حيث تبدأ بانفجار كبير يقع في مرآب لسيارات النقل العام قرب ساحة الطيران في قلب العاصمة بغداد. ما يعطي مؤشراً أن الزمن التاريخي لأحداث الرواية يغطي المرحلة الزمنية الممتدة بين سنتي ٢٠٠٥ و٢٠٠٦، أي المدة التي شهدت الاقتتال الداخلي. ومما يؤكد هذا الأمر هو الحديث الشائع عن ملامح الحرب الأهلية[٣٤].

ونجد في الرواية تصريحاً بتاريخ القبض على (هادي العتاك) بوصفه المجرم الخطير أو (الشسمه)، كما نجد تحديداً واضحاً للمدة التي استغرقها (الشسمه) في عمليات الانتقام وهي سنة كاملة قبل القبض على (هادي العتاك):

((في الحادي والعشرين من شباط عام ٢٠٠٦ 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 اخرى عديدة.

هذا المجرم كان مسؤولاً عن عمليات قتل مروّعة جرت على مدى العام الماضي داخل بغداد، أثارت الرعب والهلع في نفوس الناس، الأمر الذي هدّد العملية السياسية كلها بالانهيار))[٣٥].

وهذا يعني أن الزمن التاريخي لأحداث الرواية يمتد من ربيع ٢٠٠٥ حتى شباط ٢٠٠٦. ولعل الإشارة إلى بداية الأحداث المروعة في ربيع ٢٠٠٥ يؤكد المدة التي استغرقتها أحداث الرواية:

((غير أن كل شيء تغير منذ ظهور هذا المجرم الخطير، الذي بدأ مع ربيع هذه السنة اغتيلات واسعة غامضة وغير مفهومة، وأشاع رعباً كبيراً بين الأهالي، وتضخمت أسطورته بأنه شخص لا يُقهر حتى بات من الصعب تكذيبها أو تسخيفها))[٣٦].

وهذه المدة هي البداية الفعلية للاقتتال الداخلي في بغداد، الذي بدأ في ربيع ٢٠٠٥ واستمر حتى ٢٠٠٦. ما يجعل (الشسمه) رمزاً لهذه العنف المجتمعي.

---

[٣٢] - يقول جان جاك لوسيركل عن قصة فرانكنشتاين لماري شيلي: ((إننا إزاء أسطورة: قصة متجددة باستمرار... متحررة من أي انغراس في ظرف تاريخي)) فرانكنشتاين- الأسطورة والفلسفة، جان جاك لوسيركل، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨، ص٨.

[٣٣] - الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، مجموعة باحثين، ص٣٣-٣٤.

[٣٤] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص١٩٩.

[٣٥] - المصدر نفسه، ص٣٤٦- ٣٤٧.

[٣٦] - المصدر نفسه، ص٢٤٩.

ترتكز الرواية على رؤية مأساوية، لا ترى مستقبلاً مشرقاً للبلد، بل ترى امتداداً واستمراراً للعنف الذي بدأ وليست له نهاية:

((إنه تائه الآن. يعرف أن مهمته تتحدد بالقتل، يقتل أشخاصاً جدداً كل يوم، ولكنه لم يعد يعرف بوضوح هوية من يجب أن يُقتلوا أو الهدف من قتلهم. لقد تبدل لحم الأبرياء الذي كوّنه في البداية بلحم جديد. لحم ضحاياه هو، ولحم مجرمين، منذ ذلك اليوم الأخير الذي قضاه في عمارة الهيكل في حي الدورة))[٣٧].

إن شخصية (الشسمه) أقرب إلى البطل التراجيدي الذي يرى أنه يسير في طريق لابد أن يكمله، فالقدر الإلهي -كما يرى هو- أو الحتمية الاجتماعية -كما يرى السعيدي- يحتم عليه أن يستمر في طريق الانتقام من القتلة لأن وجوده يكمن في هذا الطريق، وليس سواه:

((عليه أن يستمر بالوجود ريثما يفك لغز الخطوات القادمة. ولأنه قاتل استثنائي لا يموت بالوسائل التقليدية، فعليه أن يستثمر هذه الإمكانية المميزة خدمة للأبرياء وخدمة للحق والحقيقة والعدالة. وريثما يأتيه اليقين بالخطوات التي يجب اتباعها، سيشغل نفسه باجتهادات تحفظ بقاءة على قيد الحياة. سينتقي قطع الغيار التي يحتاجها من أجساد من يستحقون القتل. ليس هذا خياراً مثالياً، ولكنه الأفضل حالياً))[٣٨].

ويتوسع لديه مفهوم (من يستحقون القتل) ليشمل الخائفين، والذين لا يدافعون عن وجودهم[٣٩]. وفي هذا إدانة للمجتمع الذي يقبل الخضوع بدافع الخوف واليأس من إيجاد حل للموت المهيمن.

ولهذا يبقى المسخ مأزوماً طالما أنه لم يصل إلى هدفه النهائي، فالروائي يبحث عادة عن ((شخصيات متطرفة في سلوكها، تستطيع أن تكثف الحدث الروائي وتصل بالرواية إلى خاتمة مختلفة))[٤٠]. إن العنف مستمر، وطالما هو مستمر، فإن مهمة المسخ لن تنتهي، وهذا ما يعطي الحاضر الصفة الاستمرارية للعنف. وإذا كان (الشسمه) في نظر أحد أتباعه:

((مثالاً للمواطن الأنموذجي الذي فشلت الدولة العراقية في إنتاجه منذ أيام الملك فيصل الأول وحتى الاحتلال الأميركي))[٤١].

فإن إخفاق المسخ في مهمته وتوهان مقاصده يوحيان بالشك في الفرضية التي ترى التاريخ معادلاً للتقدم. إن غياب التوقع الإيجابي بالمستقبل في الرواية أدّى إلى رسوخ فكرة العنف، والنظر إلى المستقبل على أنه نكوص نحو الداخل. إن الروائي ينظر إلى المستقبل نظرة متشائمة، فلحظة العنف والقتل ستستمر طويلاً.

---

[٣٧] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٢٣٤.

[٣٨] - المصدر نفسه، ص٢٣٤.

[٣٩] - المصدر نفسه، ص٣٣٤.

[٤٠] - مأساوية الرواية بين المألوف ونقيضه، د.مهند يونس، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٥، ١٩٩٩، ص٢٧.

[٤١] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص١٦٠-١٦١.

ولا تختلف رواية (مشرحة بغداد) كثيراً عن رواية (فرانكشتاين في بغداد) في تكريس لحظة العنف في حاضر الشخصيات. ومن خلال مشهد عملية ذبح الصبي بسكين على خلفية انتمائه الطائفي، والذي يقع في بداية الرواية[٤٢]، يتضح أن الزمن التاريخي لأحداث الرواية يتكرس في أحداث العنف المجتمعي التي اشتدت في سنتي ٢٠٠٥ و٢٠٠٦.

إن جميع الشخصيات في الرواية- بما فيها الشخصية الرئيسة (الحارس آدم)- تنتمي إلى عالم الأموات، أو ضحايا العنف. ولذلك فإن ذاكرة الشخصيات مليئة بمشاهد العنف من النظامين السابق والحالي:

((هناك قابلت ضابطا من محافظتي مازلت أذكر اسمه، آدم أبو المجد... كان يقوم بتعذيبي يوميا، بل أحيانا يقوم بذلك مرات عدة في اليوم الواحد... هذا الضابط نفسه جاء ذات فجر، وأخذني مع بعض المعتقلين الآخرين إلى سرداب... وهناك أطلق الرصاص علينا... وكأنه ينتقم منا شخصياً))[٤٣].

فالعنف والتعذيب والاضطهاد كانت في النظام السابق، وازدادت ضراوتها بعد التغيير، وعلى أيدي الأشخاص أنفسهم:

((... وقد أخبرني بأن الضابط آدم أبو المجد الذي أعدمني وأعدم الفتى آدم النمر أيضاً وعدداً آخر من المعتقلين قد تمت ترقيته. ومن سخرية الأقدار أن ترقيته تمت في هذا الوقت. أي في ظل السلطة الجديدة التي يُفترض أن تكون سلطة عادلة لأنها سلطة الضحايا))[٤٤].

فإذا كان ماضي الشخصيات يتسم بالعنف، لأنها عارضت السلطة القائمة آنذاك، فإن حاضرها بعد التغيير لا يقل عنفاً ودموية، وكأن دورة العنف تتكرر باستمرار.

واللافت للانتباه أن الشخصية الرئيسة (الحارس آدم) يدرك المدة التي قضاها في المشرحة بعد موته، لكنه لا يدرك لماذا يبقى في ظلمة المشرحة، ولماذا لا يستطيع الخروج من المشرحة لزيارة أمه التي لم يزرها منذ ستة اشهر:

((فكر الحارس آدم مع نفسه وسألها: لماذا أعمل في المشرحة، أليس هناك وظائف اخرى يمكنني أن أعمل فيها؟ حتى أمي الوحيدة صرت لا أراها، لقد مضى عليَّ أكثر من ستة أشهر لم أقم بزيارتها، لماذا؟ هو نفسه لا يجد تفسيراً واضحاً لعدم زيارته لأمه.. بل إنه يحس بأن ثمة تغييراً طرأ عليه منذ ستة أشهر تقريباً.. لكن ما هو؟ ولماذا؟ لم يجد جواباً على أسئلته الغامضة))[٤٥].

لا يعرف (الحارس آدم) أنه ميت، ولا يستطيع الخروج من ظلمة المشرحة، ولا يجد تفسيراً واضحاً لهيمنة الظلمة والليل في الأحداث التي يشترك فيها مثل جولاته الليلية في المشرحة، أو التي يشهدها مثل مشاهد الجثث التي تروي حكاياتها. وهذا يعني أن الشخصية الرئيسة متوفاة، ولذلك هي خارج الزمن الطبيعي.

ولعل (هرب) الجثث من المشرحة يرمز إلى التوقع المتشائم للمستقبل، فالموت سيظل شائعا في شوارع بغداد طويلاً:

---

[٤٢] - مشرحة بغداد، برهان شاوي، ص٧-١٦.

[٤٣] - مشرحة بغداد، برهان شاوي، ص٧٦.

[٤٤] - المصدر نفسه، ص٧٧.

[٤٥] -المصدر نفسه، ص٥١.

((فكّر للحظات بمصير الجثث الهاربة، فهو يعرف أصحابها، معظمهم رجال من مختلف الأعمار. رجال بلا أسماء، ولا هويات شخصية، فهم مجهولون ولا يعرف أحد عنهم شيئاً، سوى أنهم موتى. وُجدت جثثهم في أطراف المدينة. في الأنهار. في الخرائب البعيدة. في منعطفات الشوارع. بعد الانفجارات اليومية المختلفة. لكنهم مجهولون. لا أحد يعرف من هم. لذا أين سيذهبون؟ ومن سيأويهم؟))[٤٦].

هنا يكون حاضر الشخصيات المتسم بالعنف في بغداد امتداداً طبيعياً لماضيها العنيف. أما مستقبل الشخصيات فهو لا يختلف عنفاً عن ماضيها أو حاضرها.

ثانياً/ فضاء العنف

الفضاء هو العنصر الثاني المهم الذي يعمل مع الزمن على تجسيد الأحداث السردية، ويشكلان معاً الكرونوتوب، الذي يعود إليه ((المعنى الذي يشكل السرد))[٤٧].

ولعل مصطلح الفضاء Space أكثر دقة، فيما يخص تناولنا هنا، من مصطلح المكان Place. فإذا كان المصطلح الثاني يعني المكان الذي تجري فيه الأحداث Location، فإن المقصود بالمصطلح الأول هو المكان وكيفية إدراكه من طرف الشخصيات في السرد. ولهذا ترى الناقدة الهولندية (ميك بال) أن الفضاء الذي هو مظهر من مظاهر القصة ((مفهوم مُقحَم بين مفهوم التبئير، الذي يتشكل منه تمثيل الفضاء على نحو مخصص، وبين مفهوم المكان، الذي هو تصنيف من عناصر الحكاية))[٤٨]، حيث تضع (بال) عنصر المكان في طبقة الحكاية، إذ تشكل الأحداث والممثلون والزمان والمكان جميعاً مادة الحكاية – أو ما يسميه الشكلانيون الروس المتن الحكائي.

أما مفهوم الفضاء فتضعه (بال) في طبقة القصة، التي هي طريقة تجسيد مادة الحكاية في القصة – أو ما يسميه الشكلانيون الروس المبنى الحكائي- ولذلك لا أهمية للمكان وتضاريسه ومحتوياته إلا حين تدركه الشخصية وتلونه بوجهة نظرها، إذ ((يقوم المكان بتكثيف ذاكرتنا الثقافية التي يكون على الذاكرة الفردية للذات أن تنشّطها من جديد... هكذا تظهر الهوية الثقافية لمكان ما أكثر أهمية من مظهره الجغرافي الخالص أو التخطيطي))[٤٩].

هذا الفرق الدقيق بين المكان والفضاء توضحه (بال) مرة أخرى بقولها: ((تتألف القصة من عمليات تنظيم وتعديل؛ الطرق التي تقدَّم بها الحكاية. من أجل هذه العملية، تكون الأماكن مرتبطة بنقاط معينة للإدراك. هذه الأماكن المنظورة فيما يتعلق بإدراكها تشكّل فضاء القصة))[٥٠].

ولكي تكون الأحداث (مرئية) من طرف القارئ، يجب تجسيدها في مقاطع وصفية للفضاء، إذ تكمن أهمية هذه المقاطع في أن ((المظاهر الواقعية في مقاطع وصفية كهذه تكون مرئية بوضوح: يجب أن يفترض الفضاءُ العالمَ

---

[٤٦] - مشرحة بغداد، برهان شاوي، ص١٧٧.

[٤٧] - صيغ الزمان والزمكان في الرواية، الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص٨.

[٤٨]– Narratology– Introduction to the Theory of Narrative, Mieke Bal, University of Toronto Press, Toronto, Third Edition, 2009, P 134.

[٤٩] مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي-غروس، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢، ص١١٥.

[٥٠]– Narratology, Bal, p 136.

الواقعي، لكي تصبح الأحداث القائمة داخله ممكنة كذلك))[٥١]. ويؤكد غيرْ منظّر على السمة التجسيدية للأماكن لكي تكوّن الفضاء الذي يخلق النظام الداخلي للنص: ((بيد أن استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة. إن الفضاء يخلق نظاماً داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج عن النص يدّعي تصويره. بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآثار التشخيصية))[٥٢].

تجري غالبية الأحداث في رواية (أموات بغداد) في العاصمة بغداد. ومن هنا جاء إسم الرواية الأول (أموات) مضافاً إلى الفضاء (بغداد)، حيث يشيع الموت والدمار فيها:

((هي نظرته الأولى التي زفت دمعتها المحروقة، فالعاصمة عملياً جاثية على ركبتيها بلا جوهرها ووجودها اللامع، مثقلة بالجنازير والإشاعات والأسئلة التي لا يوجد من يجيب عنها، أفقها ظلمة يتردد الأمل في إنارتها، هكذا إذن كانت بدايته ودوره الصعب في بغداد ومحنتها))[٥٣].

وإذا كان الزمان هو (الآن)- أي بعد التغيير- والمكان هو (هنا)- أي في بغداد- يشكلان كرونوتوب العنف في الرواية، فإن هذا الكرونوتوب هو ((المحور المنظم والمنشئ عضوياً للأحداث السردية الأساسية في الرواية))[٥٤].

تكون بغداد في رواية (أموات بغداد) فضاء محكوماً بالموت والدمار، فالطرق والأماكن العامة خطرة والخروج إليها يؤدي إلى الإفناء المستهدف، سواء على أيدي جماعات العنف أو على أيدي الاحتلال الأميركي:

((المواقع الأمامية، لا توجد مواقع آمنة وأخرى ساخنة، كل المنطقة موقع أمامي، لأن المعركة في معظمها تسير في الشوارع والسماء. ويحل الليل وتبدأ الحمم، ويأتي النهار ليرى أن المدينة خسرت أكثر من الأصوات التي سمعها وأصبح كل شيء فيها مقفراً، إنه في كل الأحوال ليس الوحيد في هذه المفازة والمطحنة))[٥٥].

لقد تغيرت دلالة الفضاء (بغداد) في ذهن الشخصية الرئيسة، فبعد أن كانت ليالي بغداد في ذاكرة الشخصية الرئيسة:

((تسكب فرحتها على الفضاء... فمن عاش في بغداد ومن زارها قبلاً، يحتار في اختيار المرح واللهو واحتواء تعب اليوم فيها لزحامه وكثرته، ما بين سهرات الخانات والمقامات و"الجالغيات" البغدادية وبين حلقات الذكر في محيط أبي حنيفة، وبين التحرر المبالغ في الملاهي الليلية وجلسات السمر في مقاهي الشاطئ الفائر حيوية))[٥٦].

أصبحت بعد التغيير مقفرة ومظلمة ومخيفة:

---

[٥١]- Narratology- Introduction to the Theory of Narrative, p144.

[٥٢] - الفضاء الروائي، جنيت وآخرون، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص٢٠.

[٥٣] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٢٧.

[٥٤] - صيغ الزمان والزمكان في الرواية، الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص٨.

[٥٥] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص١٣٠.

[٥٦] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص٢٩١.

((حين دخل الرجل إلى بغداد المحروقة كانت أوقاتها كلها ليلاً. لقد غابت عنها الشمس في أعز شهر تمضيه؛ مقبل الربيع. وكانت فنادق تعد على أصابع اليد الواحدة مفتوحة وفيها أمكنه العثور على فراش وسندويش ونور.))[٥٧].

إن المقارنة بين بغداد الأمس وبغداد اليوم –أي بعد التغيير- يعطي تصوراً واضحاً لرؤية الشخصية الرئيسة للعاصمة، ويلونها بوجهة نظره، فالتمثيل الواقعي في النص الروائي لا يقدم فضاء محايداً أو موضوعياً، لأن الفضاء ((يغير من دلالته طالما أنه يمر عبر خيال الإنسان))[٥٨]. هنا تأتي نظرة الشخصية الرئيسة لبغداد في أنها أصبحت بعد الاحتلال الأميركي فضاء قاتلاً، وهو عازم على مواجهة:

((الجموح القاسي للموت الذي تبنى مسكنه في هذه البقعة من الزمان والمكان))[٥٩].

أما رواية (فرانكشتاين في بغداد) فهي لا تختلف عن سابقتها في اختيارها للعاصمة بغداد لتجسيد ثيمة العنف الذي حلَّ في البلاد بعد التغيير، وفي حضور مكان الأحداث (بغداد) في عنوان الرواية. بيد أن بغداد في عنوان الرواية جاءت في سياق شبه جملة خبر للمبتدأ (فرانكشتاين).

وإذا كان فرانكشتاين معادلاً موضوعياً[٦٠] للموت والخوف والدمار حين يحل في مكان ما، فإن وجوده في بغداد يضفي على الأخيرة طابع الفضاء الخطر والمخيف والمُدمَّر.

يمتلك (الشسمه)، الذي يطلق عليه الراوي صفة (الوحش) الحرية المطلقة في التحرك بين أحياء بغداد وبسهولة تامة، فهو ينتقل من شرق بغداد إلى غربها، ومن جنوبها إلى شمالها، دون أن يشعر به أحد، وفي الوقت الذي يريده. كما ينفذ عمليات القتل بالكيفية التي يراها مناسبة. هنا يتحول (الوحش) إلى رمز لشيوع الموت العنيف في الفضاء البغدادي في سنوات الاقتتال الداخلي.

تسكن معظم شخصيات الرواية في حي البتاوين، وهو حي شعبي في مركز العاصمة التي تتعرض للانفجارات والاغتيالات. ولهذا تتحول بغداد إلى فضاء خطر، وهذا ما كان يعتقده (هادي العتاك) ويفكر به:

((جلس على الرصيف طويلاً وهو يدخن. افترض أن هناك مفخخة أو عبوة ناسفة يمكن أن تنفجر في أية لحظة وفي أي مكان، وأن فرصه بالموت ستكون أكثر لو جلس على الرصيف. ظل جالساً هناك حتى حلَّ الظلام، وهو مستغرق في التفكير بأن هناك العشرات من هذه العبوات الناسفة يتم تفجيرها أو إبطالها خلال

---

[٥٧] - المصدر نفسه، ص٣٩٢.

[٥٨] - التشظي والتناص: استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية "المرايا" لنجيب محفوظ، كريستينا فيليب، تر: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٩، ٢٠٠٦، ص٢١٥.

[٥٩] - أموات بغداد، جمال حسين علي، ص١١.

[٦٠] - المعادل الموضوعي مصطلح اجترحه الشاعر والناقد الإنكليزي ت. أس. إليوت في دراسته الشهورة الموسومة بـ(هاملت ومشاكله). حيث يرى إليوت أن ((الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد، بحيث عندما تقدَّم تلك الحقائق الخارجية، التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية، فإن الشعور يستثار في الحال)).
ت. س. إليوت، الأرض اليباب- الشاعر والقصيدة، د.عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٧.

اليوم. ولا يمر يوم من دون سيارة مفخخة واحدة على الأقل. فلماذا يرى الآخرين يموتون في نشرات الأخبار ويبقى هو حياً.))[٦١].

هنا تتحول بغداد في الرواية إلى مدينة مخيفة أو دايستوبياDystopia، بفعل دمارها وسكون الموت في أرجائها. والدايستوبيا ((هي مكان خيالي، حيث يعيش الناس غالباً حياة مخيفة وغير إنسانية))[٦٢]، وهي عكس اليوتوبياUtopia أو المدينة الفاضلة.

إن أبا أنمار صاحب فندق (العروبة) في حي البتاوين يغادر بغداد ويتجه إلى جنوب العراق لأنه:

((غسل يديه من بغداد وما فيها، فها هي تتحول إلى مدينة للقتل والموت المجاني))[٦٣].

لقد أصبحت بغداد فضاء طارداً للناس الآمنين، لأنها تحولت إلى ساحة صراع وقتال داخلي:

((الكثيرون يتركون بيوتهم أو محالهم التجارية خشية من الاختطاف أو القتل لأسباب شتى، فالعصابات منتشرة في أحياء وشوارع بغداد))[٦٤].

وهذا ما أوضحه الصحفي (محمود السوادي) في مكالمته مع أخيه، حين أخذ يتحدث عن حرب أهلية وشيكة في بغداد:

((وقبل أن يبيع هاتفه لأحد أصدقائه أجرى ثلاثة اتصالات أخيرة. الأول مع أخيه الأكبر عبد الله. قال له إنه سيعود إلى ميسان في الأيام القادمة.

- لماذا ترجع؟ ألست مرتاحاً في بغداد؟
- لا.. أنا مشتاق لكم. بغداد تتجه إلى حرب أهلية. أخشى أن أموت ذات صباح بمفخخة.
- ولكن عملك هناك. حاول أن تكون حذراً.
- كل الذين يموتون يومياً يأخذون حذرهم في الغالب.))[٦٥].

إن الفضاء يحمل ذاكرة المدينة وذاكرة مجتمع كامل، كما هو الحال مع فضاء حي البتاوين. فهذا الحي كان أنموذجاً لتعايش الأديان على أرضه. فقد سكنه اليهود واستقروا فيه. كما سكنه المسيحيون والمسلمون على حد سواء. إن بقايا البيت الذي أقام فيه (هادي العتاك) يُسمّى بـ(الخرابة اليهودية). توحي هذه التسمية بأن البيت كان يعود إلى عائلة يهودية سكنت فيه ثم هاجرت، بمعنى أن اليهود جزء أصيل من المجتمع العراقي. وعندما دخل (هادي العتاك) إلى هذا البيت وجد آيقونة لمريم العذراء، دلالة على أن البيت قد سكنته عائلة مسيحية بعد اليهودية. ثم عندما دخل (هادي العتاك) مع صديقه (ناهم عبدكي) ألصق الأخير لوحة لآية الكرسي على مساحة الآيقونة

[٦١] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص١١٧-١١٨.

[٦٢]– Merriam–Webster's Collegiate Dictionary, Eleventh Edition, P390.

[٦٣] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٢٧٩-٢٨٠.

[٦٤] - المصدر نفسه، ص٢٨٠.

[٦٥] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٣٢٩.

المسيحية. وهذا يعني أن ثلاثة ديانات قد تعاقبت على هذا البيت، مما يحول البيت إلى ذاكرة ثقافية[٦٦]، إذ ((يمكن تضمين الذاكرة في الأشياء. ذلك أن الهدايا التذكارية والصور الفوتوغرافية تحتل حيزاً مهماً في خطاب الذاكرة الثقافية. ويمكن لهذه الأشياء المحددة أن تشير إما إلى وقت بعيد "عتيق" أو مكان بعيد "غريب"))[٦٧]. فالآيقونة المسيحية، وقبلها الشمعدان اليهودي، يشيران إلى اقتران الذاكرة بالمكان:

((كان تمثال آيقونة العذراء الجبسية وهي تفرد ذراعيها بحركة سلام ... قد أثارت الضابطين.

- أنته مسيحي؟
- لا.. آني مسلم.
- لعد شنو هذا التمثال مال مريم العذراء؟
- ما أدري.. جانت صورة مال آية الكرسي فوكاها.. انشكت الصورة وطلع هذا التمثال.))[٦٨].

ثم يعمل هؤلاء المحققون على تحطيم آيقونة العذراء، بعد أن رفض (العتاك) أوامرهم بتحطيمها. وما أن أن تتحطم الآيقونة المسيحية، حتى يكتشف (العتاك) أن آيقونة يهودية تقع خلف الآيقونة المسيحية تماما:

((نظر إلى الثغرة المربعة في الحائط المتخلفة عن زوال التمثال فرأى كومة من التراب تغطي شيئاً. نفض التراب بيده فاتضحت المعالم أكثر فأكثر. كان هناك لوح خشبي داكن اللون بارتفاع سبعين سنتمتراً وعرض ثلاثين. مسحه بيده أكثر فاتضح نقش على شكل شجرة. نوع من الحفر بالأزميل لنقشة غريبة مثل شجرة. مثل شمعدان كبير مع كتابة في الأعلى والأسفل بلغة غريبة. لم يكن هادي ساذجاً وعرف سريعاً أن هذه آيقونة يهودية.))[٦٩].

لكن هذه الآيقونة لم تسلم من التفجيرات أيضاً، فانهارت على إثر التفجير الكبير الذي هزّ حي البتاوين:

((اندفعت الرقعة الخشبية الداكنة للآيقونة اليهودية إلى الأمام. شاهدها هادي العتاكلثوانٍ معدودة وهي تتقدم في الهواء. سيتذكر أنه شاهد الشمعدان الخشبي وهو ينفصل عن الخلفية المشابهة له باللون. ثم يتمزق هذا الشمعدان إلى أجزاء صغيرة))[٧٠].

إن انهيار الآيقونات وتمزقها على أيدي الجماعات المتصارعة يرمز إلى زوال التعايش بين مكونات المجتمع، فكل جماعة تريد الاستيلاء على الفضاء وطرد الآخرين منه، فقد ((عمدت الأديان والمذاهب والطوائف إلى تدمير الرموز

---

[٦٦] - تقصد الناقدة الهولندية (ميك بال) بالذاكرة الثقافية ((هي المصطلح المستخدم لتنظير هذا التجمع للذكريات التي يكون الأفراد من خلالها مشتركين بوصفهم جزءاً من جماعات منتظمة)). =
=Loving Yusuf– Conceptul Travels from Present to Past, Mieke Bal, P 9.

[٦٧] - الذاكرة الثقافية، https://ar.wikipedia.org – في ١٤ /9 / ٢٠١٥.

[٦٨] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٢١٦.

[٦٩] - المصدر نفسه، ص٢٤٠.

[٧٠] - المصدر نفسه، ص٣٠٣.

المادية للأديان والمذاهب والطوائف التي تتعارض معها، وتبغي من ذلك تدمير الذاكرة الجماعية التي ارتبطت بهذا المكان وإحلال ذاكرة جماعية أخرى محلها))[٧١].

ولعل في محاولة شخصية (فرج الدلال)- المتأسلم- الاستيلاء على البيوت القديمة في حي البتاوين وطرد أصحابها منها بالقوة أو المساومة أو التزوير ما يرمز إلى جشع القوى الجديدة التي جاءت بعد التغيير. ومن ذلك طمع (فرج الدلال) ببيت العجوز المسيحية (أيليشوا) وعدم سماحه لأحد بشرائه أو وضع اليد عليه:

((التقط الشاب صورة إضافية للعجوز وكأن هيأته عززت الملمح التراثي في هذا البيت العتيق. ولم يستطع التقاط صورة خامسة أو سادسة. التفت إلى يساره أثناء شعوره باقتراب شخص ما منه، وشاهد وجه فرج الدلال الغاضب وعرفه على الفور، ثم جاءته الصفعة المدوية التي أنسته، خلال الدقيقة اللاحقة، الشيء الذي جاء من أجله أصلاً))[٧٢].

ثم يوجّه (فرج الدلال) تقريعاً شديداً للعجوز (أيليشوا):

((رفع فرج يده وهزها أمام وجه المرأة الشبح:

- ما تموتين وتخلصيني؟.. عمر تفكة رب الحلو..))[٧٣].

إن العجوز (أيليشوا) تتعلق ببيتها القديم على أمل أن يعود إليها ابنها الذي فُقِد في الحرب العراقية-الإيرانية، ولم يعد منذ عشرين عاماً. تتجسد في البيت الذاكرة المكانية للعجوز (إيليشوا)، ذلك أن ((علاقة الذاكرة الاجتماعية بالمكان أكثر وضوحاً من علاقتها بالزمن، لأن المكان مسالة جغرافية واجتماعية ودنيوية. فالذكريات مرتبطة بالأمكنة والمادة))[٧٤]، حيث يقترن هذا الفضاء في ذهنها بابنها (دانيال) الذي تنتظر عودته يوماً ما. لكن حفيدها (دانيال)، الذي يشبه خاله المفقود ويحمل اسمه أيضاً، يقنعها بالهجرة معه إلى ابنتها (هيلدا)، وأن تبيع البيت الذي يحمل ذكرياتها كلها. هنا تضطر العجوز المسيحية إلى التخلي عن فضاء ذاكرتها الذي يشكل وجودها وكل ما تملك من رصيد حياتي، فتبيعه إلى (فرج الدلال). لكن الانفجار الضخم الذي حدث في حي البتاوين قد أتى على البيت كله وتركه أرضاً:

((انهار بيت أم دانيال تماماً. لم تتبق فيه حجارة فوق أخرى، فهو الذي استقبل قوة التفجير الأكبر. سيعرف فرج الدلال لاحقاً، حين يخرج من المستشفى، أنه أساء تقدير متانة البيت، وأن العناية المفرطة لأم دانيال هي التي جعلت البيت يبدو بشكل ومظهر جيد ﴿كذا﴾، بينما كانت الرطوبة قد أتت على جدرانه وأساساته منذ زمن وجعلته، رغم جماله، بناءً هشاً))[٧٥].

---

[٧١] - الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، د.جمالشحيد، ص١٤٨.

[٧٢] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٢١٢.

[٧٣] - المصدر نفسه، ص٢١٢.

[٧٤] - الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، د.جمالشحيد، ص١٤٧.

[٧٥] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٣٠٤.

لقد أوضح هذا البيت مدى التعايش بين الفضاء والشخصية، كما يعطي هذا التعايش تصوراً عن الشخصية (إيليشوا) نفسها، إذ ((إن الإطار هو البيئة، والبيئات- وبخاصة البواطن البيتية- قد تصوَّر على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية. إن بيت الإنسان امتداد لنفسه. إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان))[٧٦] .

لقد كان البيت قائماً وصامداً على مدى طويل بوجود صاحبته فيه، فلما خرجت منه مرغمة انهار هذا البيت حتى لم يبق منه أثر، وكأن العنف والقتل والصراع بين الأطراف المتحاربة لم تترك مجالاً للتعايش بين مكونات المجتمع، لاسيما الأقلية المسيحية التي أدركت أن بغداد أصبحت بالنسبة لها فضاء خطراً، لأنها أقلية مستضعفة[٧٧].

ولعل في القصة الفرعية لفندق العروبة الذي يملكه (أبو أنمار) في حي البتاوين ما يرمز إلى الفضاء العراقي عموماً، كما يجسد الآيديولوجيا في الرواية. فالفندق كان في الثمانينيات وكذلك التسعينيات من القرن الماضي عامراً وممتلئاً بالزبائن سواء من العرب المقيمين في بغداد، أو من العراقيين من أبناء المحافظات الأخرى الذين يفضلون العمل والاستقرار في بغداد. لكن الفندق شهد تدهوراً في العمل في مرحلة ما بعد التغيير، فلم يعد محط أنظار الزبائن، لأن بغداد نفسها أصبحت فضاء خطراً، واكتفى (أبو أنمار) باستقبال واحد أو اثنين من زبائنه الذين ليس لهم محل آخر غير هذا الفندق. نتيجة لذلك، أهمل (أبو أنمار) الفندق فتقادم واهترأ أثاثه وملأته رائحة العفن واستوطنت دودة الأرضة فيه. وإذا كان اسم الفندق (العروبة)، فلعل ذلك يرمز إلى اضمحلال دور العروبة في العراق، بعد أن أساءت له الأحزاب العروبية، وجعلته يتدهور ويتراجع في دوره الوطني والإقليمي. ولذلك يضطر (أبو أنمار) إلى بيع الفندق إلى فرج الدلال (المتأسلم)، بعدما ساومه الأخير كثيراً بسبب الضائقة المالية التي يمر بها (أبو أنمار).

ولعل في هذا الحدث ما يرمز إلى انتقال العراق من الأحزاب القومية والعروبية التي آذته كثيراً إلى الأحزاب الدينية التي حاولت استغلاله واستثماره. بعد أن يشتري (فرج الدلال) الفندق يغير اسمه فوراً من فندق (العروبة) إلى فندق (الرسول الأعظم):

> ((رفع فرج الدلال رقعة "فندق العروبة" بعد مغادرة أبي أنمار بعشر دقائق. رمى الرقعة على الأرض وداس عليها، ثم صاح على أحد صبيته لكي يأخذها إلى الخطاط فيمحو العروبة، ويكتب رقعة جديدة باسم "فندق الرسول الأعظم". كان واثقاً من أنه سينجح في ما فشل فيه أبو أنمار))[٧٨].

إن تغيير اسم الفندق يدل على تغيير في وجهة النظر إزاء الفضاء المقصود. كما يمكن لنا أن نتلمس وجهة نظر المؤلف على المستوى الآيديولوجي من خلال تسمية الفندق. إن الفندق الذي خلا من ساكنيه وزبائنه يرمز إلى العراق الذي انتقل من العروبيين بعد أن تركوه خرباً، إلى الإسلاميين. لكن الفندق كان ينتظره الأسوأ مع الإسلاميين، فقد أصابه انفجار ضخم هزّ حي البتاوين بأكمله:

---

[٧٦] - نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٨٨.

[٧٧] - تذكر الرواية كذلك قصة الشماس نادر شموني، حيث طال التهجير عائلته، فقد وجد بيته ذات صباح مرقوماً بمادة صمغية شديدة الالتصاق، وهو يعرف أن بيته محل طمع من الآخرين. (يُنظر: الرواية، ص٢٤٣).

[٧٨] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٢٨٠.

((قذف العصف المفاجئ بفرج الدلال عدة أمتار في الهواء وأصابه بجرح شديد في وجهه وبعض الرضوض، وتهشّم كل زجاج فندق العروبة وتخلعت النوافذ المعدنية القديمة وبعض الأبواب فيه))[٧٩].

فإذا كان الفندق قد تعرض في أيام (أبو أنمار) الأخيرة إلى الإهمال وندرة زبائنه، فإنه تعرض لخطر التدمير عندما استلمه (فرج الدلال). هنا يكون انتقال الفضاء العراقي من العروبيين إلى الإسلاميين –تبعاً لهذه القراءة- من سيء إلى أسوأ. وبذلك يستثمر المؤلف تسمية الفندق ليوجه إدانة (خفية) للحكومات التي تعاقبت على حكم البلد.

فضلا عن ذلك، فإن لافتة الإسم القديم للفندق (العروبة) نزلت من مكانها أعلى واجهة الفندق، لكن اللافتة الجديدة (فندق الرسول الأعظم) لم تعلّق مكانها لأن الانفجار كاد يدمر الفندق، ولأن صاحبه الجديد تركه:

((على حاله مهجوراً وآيلاً للسقوط. ولم يلتفت إليه ثانية. ولم يعد معنياً بمن يدخل إليه أو يخرج منه.))[٨٠].

وبذلك يبقى الفندق بلا تسمية. ولعل في ضياع التسمية إدانة آيديولوجية من طرف المؤلف، حيث يرمز ضياع الاسم إلى ضياع المسمى بين الآيديولوجيات المتصارعة حوله، وحلول حالة العنف والفوضى فيه.

وإذا كان الفندق يرمز إلى الفضاء العراقي عموماً، كما رأينا، فإن صعود (المسخ)- الذي هو معادل موضوعي للموت- إليه في نهاية الرواية يرمز إلى صعود ظاهرة الموت العنيف وهيمنتها في المرحلة التي تصورها الرواية.

ومن اللافت للنظر أن مثل هذه الإدانة الآيديولوجية يوجهها المؤلف من خلال شخصية الصحفي (محمود السوادي) إلى القوميين والإسلاميين على حد سواء. فـ(العميد سرور) ذو الجذور البعثية، و(علي باهر السعيدي) ذو الأصول الإسلامية، والمقربان من بعضهما البعض، لا يهمهما احتمالية قيام حرب أهلية في البلد، بل تهمهما مصالحهما في المقام الأول:

((كانا يتحدثان عن الحرب الأهلية وكأنها فلم ينتظران مشاهدته في السينما. كانا يضحكان...

السعيدي إسلامي وصديقه بعثي. لكن السعيدي إسلامي "تارك". لقد تغيرت أفكاره كثيراً في المهجر. وصديقه العميد بعثي "تارك" أيضاً. كانت عواطفه قوية تجاهه، فهو صديق قديم، ويبدوان مقربين إلى بعض))[٨١].

إن التأكيد على الجذور الآيديولوجية المتعارضة للشخصيات المتنفذة بعد التغيير في العراق يؤكد اتفاق هذه الآيديولوجيات على مصالحها الضيقة، بغض النظر عن التفكير بمصير البلد وما سيؤول إليه بعد التغيير.

تؤكد رواية (مشرحة بغداد) على الطابع العنيف للفضاء الذي تعيش فيه الشخصيات. فالمشرحة، وهي مكان تشريح الجثث، تقع في بغداد. والضحايا يلقون حتفهم في بغداد، ويُنقلون إلى المشرحة. ولهذا يوجد ترابط سببي بين الفضاءين؛ المشرحة وبغداد، فكلاهما أصبحا فضاء واحداً وموحّداً للموت العنيف:

((الليل في بغداد مرعب. شوارع مقفرة وزوايا معتمة يطن فيها الصمت. لا كهرباء ولا أضواء، ولا دبيب حياة... العتمة هي التي تلوّن الحياة والموت في بغداد))[٨٢].

---

[٧٩] - المصدر نفسه، ص٣٠٥.

[٨٠] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٣٥٠.

[٨١] - فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ص٨٩-٩٠.

[٨٢] - مشرحة بغداد، برهان شاوي، ص٤٧.

لقد اقترن الرعب والعتمة والصمت والموت بالفضاء العام في الرواية وهو بغداد. وهذا ما يفسر أن كل الشخصيات في الرواية تعيش وهم الحياة، وهي في الحقيقة عبارة عن جثث جيء بها إلى المشرحة بعد موجات العنف التي كانت تجتاح بغداد يومياً .

ولعل الشاهد الأبرز على حكايات الجثث المغدورة هو الحارس آدم، وهو نفسه تعرض للاغتيال على أيدي الذين حاولوا سرقة الجثث من المشرحة، فلما اعترض طريقهم قتلوه[٨٣].

يسكن (الحارس آدم) في غرفة تحت الأرض في المشرحة. وهذا الفضاء –تحت الأرض- تجسيد لموت الشخصية. كما إن ظلام ليله في المشرحة لا يقل عتمة عن ظلام بغداد في هذا الوقت بالذات:

((دخل الحارس آدم إلى غرفته في الطابق تحت الأرضي. جلس على الصوفة الجلدية، انتبه إلى أن الوقت هو العاشرة ليلاً. فكّر أن بغداد غارقة في الظلام. يتربص الخوف والغدر والموت في كل زاوية ومنعطف وزقاق فيها.))[٨٤].

ويؤكد الروائي على الفضاء العام في الرواية (بغداد) وعتمتها، ويقترن فضاء بغداد لديه بفضاء المشرحة، فكلاهما معتم ومخيف وخطر:

((كان الظلام يخيم على بغداد في تلك الساعة من الليل. ليل ثقيل، ممطر، يخيم على بناية المشرحة التي بدت وكأنها قلعة من العصور الوسطى أو بيت للأشباح))[٨٥].

ويصل التماهي بين الفضاءين إلى أن تتحول بغداد كلها إلى مدينة للأموات، أو للأشباح، وأن الجثث تنتقل من المشرحة إلى شوارع بغداد، كنايةً عن شيوع الموت في فضاء بغداد كله:

((كانت شوارع بغداد مكتظة بالجثث الهاربة. كان هو شاهد الكثير منها في قاعة الثلاجات، بل يعرف بعضها، متأكداً من موتها، كان متأكداً من أن جميع الناس هنا في شوارع بغداد ليسوا سوى جثث تتحرك.))[٨٦].

هنا تتحول بغداد إلى مدينة مخيفة أو دايستوبيا تتجول فيها الجثث الهاربة من مشرحة الطب العدلي، بدل أن تشيع فيها الحركة والحياة والبهجة. إن المؤلف يكرس لحظة العنف الجماعي في فضاء بغداد. وبذلك يتجسد كرونوتوب العنف في هذه الرواية بأوضح أشكاله.

---

[٨٣] - ينظر: المصدر نفسه، ص٢١٤.

[٨٤] - مشرحة بغداد، برهان شاوي، ص٤٩.

[٨٥] - المصدر نفسه، ص٩٣.

[٨٦] - المصدر نفسه، ص٢١٩.

الخاتمة

بعد استقراء ثيمة العنف في ثلاث روايات عراقية في مرحلة ما بعد التغيير، يمكن أن نسميها روايات العنف، هي (أموات بغداد) لجمال حسين علي، و(فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، و(مشرحة بغداد) لبرهان شاوي، نخرج بالنتائج الآتية:

١. استندت الكتاب على منهجية سوسيو- نصية، تقوم على التلاقح النظري بين نظرية التاريخانية الجديدة، والتحليل الثقافي، ونظرية السرد. حيث سلطت هذه المنهجية الضوء على الشروط الثقافية والاجتماعية لتمثل العنف في الروايات عينة البحث. كما أسهمت نظرية السرد بإضاءة الجوانب الفنية لهذا التمثل. ومن خلال التحليل وجدت تلازماً لا فكاك منه بين الثيمة وتمثلها في النص الروائي.

٢. لا يحضر الموت، في الروايات عينة البحث، في حالته المحضة أو الطبيعية أو (اللطيفة)، بل يحضر الموت العنيف، بما فيه الاغتيال والانفجارات والقتل العمد.

٣. تعتمد الروايات الثلاث على التعبير عن الواقع المعيش من خلال وقائع غير موجودة أو خيالية.

٤. يقوم كرونوتوب العنف في الروايات عينة البحثعلى ثنائية (هنا- الآن)، فالعنف الذي ساد بعد التغيير اتخذ مكاناً واحداً في النماذج الروائية هو بغداد، كما اتخذ زمناً واحداً هو الحاضر، أي الزمن الذي تعيشه الشخصية، مما يعطي بعداً دراميا للروايات المختارة.

روافد البحث

أولاً/ المصادر باللغة العربية

١. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

٢. أموات بغداد، جمال حسين علي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨.

٣. أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٥٥، ٢٠٠٨.

٤. ت. س. إليوت، الأرض اليباب- الشاعر والقصيدة، د.عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦.

٥. التشظي والتناص: استراتيجيات تمثيل الواقع في رواية "المرايا" لنجيب محفوظ، كريستينا فيليب، تر: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٩، ٢٠٠٦.

٦. خطاب الحكاية- بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلّى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

٧. الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، تر: د.جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٩.

٨. الذاكرة الثقافية،https://ar.wikipedia.org حُرِّرَ في ١٤/ ٩/ ٢٠١٥.

٩. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، د.جمالشحيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١.

١٠. زمكانية النص والتناص- تفاعلات الحنين إلى الماضي في "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، شمسون ناهر، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٩، ٢٠٠٦.

١١. الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.

١٢. الزمن والفضاء في الأدب الحديث، فالنتينا إيفاشيفا، تر: زيد نعمان ماهر الكنعاني، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ١، ١٩٩٠.

١٣. صورة الأنا والآخر في السرد، د.محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣.

١٤. صيغ الزمان والزمكان في الرواية- ملاحظات نحو شعرية تاريخية، ميخائيل باختين، تر: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٣، ٢٠١٤.

١٥. عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

١٦. فرانكنشتاين- الأسطورة والفلسفة، جان جاك لوسيركل، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨.

١٧. فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠١٣.

١٨. الفضاء الروائي، جنيت وآخرون، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

١٩. المتخيل والعقلانية- دراسات في فلسفة غاستونباشلار، د.سعيد بو خليط، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٣.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

٢٠. مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي-غروس، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢.

٢١. مشرحة بغداد، برهان شاوي، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤.

٢٢. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩.

٢٣. مأساوية الرواية بين المألوف ونقيضه، د.مهند يونس، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٥، ١٩٩٩.

٢٤. نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢.

٢٥. الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩.

ثانياً/ المصادر باللغة الإنكليزية

١. 1. Loving Yusuf- Conceptul Travels from Present to Past, Mieke Bal, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

٢. th Ed.١١Merriam-Webster's Collegiate Dictionary,

٣. Narratology- Introduction to the Theory of Narrative, Mieke Bal, University of Toronto Press, Toronto, 3th Ed, 2009.

Abstract

This study deals with the theme of violence, and how it is representing in an examples of the post change novel in Iraq.

These novels are (Deads of Baghdad), (Frankenstein in Baghdad) and (Morgue of Baghdad).

This study showed that the chronotope in these novels is the violence chronotope. The time of these novels is the present of the characters, while the tope is often Baghdad.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)