

## التقديم السينمائي للأحداث في رواية الحفيدة الأميركية

لإنعام كجه جي

م.د. أحمد عزوي محمد

كلية الآداب / جامعة تكريت



### مدخل:

لماذا تصبح السينما موثلاً للحكي ودعامة له ، وقد تعودنا أن نستلهم من التجارب السردية أنصع خبراتنا ، ولماذا يفقد الحكي هويته اللغوية لصالح هوية هلامية أو عالمية لا لون لها ، أو على وجه الدقة بصرية معولمة ، إنه تحول يحتاج إلى معاينة وتحليل ، نستطيع من خلالهما أن نقف على وسائله ، لأن مجرد الحدس بالتحول لا يكفي ، لذا فإن هذا البحث يتوخى بمقارنته لرواية الحفيدة الأميركية للروائية العراقية إنعام كجه جي<sup>(\*)</sup> ، وفحصها اكتشاف أدائها السردية عبر تداخل عناصرها الأساسي (الحدث) مع تقانات فنية وثقافية تؤثر تأثيراً حاسماً في بنيتها وخطابها . إن الرواية العربية المعاصرة وهي تعرض خطابها في مدار الاستقبال تكون مهمومة أكثر بأسلوب توصيل دلالات هذا الخطاب ، وللتلقي أن يكشف عن تغلغل الأساليب والتقانات في عمق الخطاب الروائي الذي يعدُّ -بعد هذا كله- عملاً إنسانياً يحنل الشكل فيه موقعا أساسياً ، وهو شكل متموج يوِّلد باستمرار معطيات بنائية جديدة ، وقد أشار د.شكري عزيز الماضي إلى أن الرواية العربية في بعض أنماطها الجديدة تنطوي على جدل وتعالق واضح بين السرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي والترسيمات والإعلانات والخبر الصحفي واللقطات المسرحية والصور الفوتوغرافية ، فهي كتابة تتحرك على السور الفاصل بين هذه الأنواع والأجناس، وهي ترفض بحدّة كل الحدود والقيود وكل الأسس والتقسيمات المنطقية والفنية وغير الفنية<sup>(١)</sup> ، وفي سياق مشابه فقد ((أفادت الرواية العربية من الفنون السمعية-البصرية ، وبخاصة الفن السينمائي ، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردية والتخييلي ، وتخصيب جمالياتها الخاصة))<sup>(٢)</sup> ، ولأن التجربة السردية العراقية الجديدة جزء من التجارب السردية العربية فهي تشترك في جدل التحولات هذا ، إذ خطت خطوات مهمة باتجاه تمثل المؤثرات المعاصرة وحشدها داخل نسيج النص ، واستثمرت معطياتها الجديدة مع المحافظة على خصوصيتها الثقافية والتعبيرية ، وفي هذا السياق يشير الناقد علي الفواز إلى أنّ ((التوصيف السردية للكتابة الجديدة



م.د. أحمد عزوي محمد

تجاوزَ أطر الحكي والتتابع الخطي باتجاه الاستعانة بتقنيات جديدة مثل السيناريو أو التكنيك الصوري السينمائي في المونتاج والتداخل الزمني وغيرها ، ليكون أكثر تمثلاً لمعطيات السرد ، ولإعادة قراءة البنية المشهدة للواقع خارج ما هو سياقي ومألوف ، إذ إن الكتابة القصصية والروائية وضعت الواقعي واليومي والهامشي أمام فعالية التشريح السردية<sup>(٣)</sup> .

ومما يميز رواية "الحفيدة الأميركية" أنها تنتمي إلى تيار جديد من التجارب السردية ، يأخذ بالتنامي عارضا خصائصه التكوينية والمعرفية ، فقد رأى أحمد خلف أن ((ثمة إشارات عديدة متباعدة داخل صفحات الرواية ، الى ما يمكن أن نسميه تيار ما بعد الحداثة ، كإشارات فنية وتقنية وليست كنتظير فكري أو عقائدي ، تحاول من خلالها المؤلفة التخلص من تلك التراتبية في سرد الأحداث))<sup>(٤)</sup> ، وهو ما يلتقي مع التتظيرات المعاصرة عن رواية ما بعد الحداثة التي تعتمد إلى جعل القارئ على وعي بالوسائط البنيوية للقص ، وهو ما يشكل تحدياً لتكامل النظام<sup>(٥)</sup> ، ويجعل من الممارسة النقدية على حد تعبير جونثان كلر ((مجموعة من التوقعات بين القارئ والنص))<sup>(٦)</sup> ، فضلا عن هذا فإن رواية الحفيدة الأميركية تعد ((من أهم الروايات الجديدة التي تنطوي على سؤال الهوية ، وهي تتخذ موقفاً انتقادياً أصيلاً وتعارضياً من فكرة تسريد الهوية ، من خلال اقتصاد سردي يخضع لمنطق دقيق))<sup>(٧)</sup> ، وهنا تلتقي مع طروحات الهوية في ما بعد الحداثة التي ((تولد قدرا من الارتياح حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ والمعايير ، والطبائع المتعينة أو الهويات المتماسكة))<sup>(٨)</sup> ، وهي بهذا تأخذ من سمات التجارب السردية ما بعد الحداثية التي رأى المنظرون المعاصرون أنها كتابة تجميعية تعددية ومتجهة للقارئ ، وهي تقوم على مزج الأنواع الأدبية والفنية ، وهو ما يدل على طريقة جديدة في التفكير<sup>(٩)</sup> ، ما يتيح دراسة التأثير السينمائي في صياغة أحداث الرواية .

**سينمائية الأحداث** : ليست الرواية إلا مجموعة من الأحداث المقدمة سرديا لعرض وقائع الشخصيات في الزمان والمكان بأسلوب مخصوص ينجز خطابا ثقافيا ما ، والحدث هو ((كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء ، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجحة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات))<sup>(١٠)</sup> ، وهذه الحالات هي الأساس في التصاعد السردية الذي يخلق مجالات حديثة

عدها جريما س البنية الأولية للتعبير بالعلامات في الرواية ، وهي بنية لها ما يماثلها في العقل الإنساني ، وهي أساس كلّ تعبیر بالعلامات<sup>(١١)</sup> ، فبعد أن كان النسق التقليدي ((سلسلة مترابطة من الأحداث تتسم بالوحدة والدلالة ، ولها بداية ووسط ونهاية ))<sup>(١٢)</sup> ، صار باستطاعة الروائي اختيار أنساق متعددة تتطوي على تنظيم متحوّل لحبكة يختارها استجابة لسياسته السردية الخاصة ولمؤثرات الكتابة والثقافة في آن ، وهو ما يدفعه إلى خوض مغامرة إعادة التشكيل الحدتي وتقديمه بتقانات جديدة ، وفي هذا السياق يقول كرستيان متر : إن التحريف التسلسلي للأحداث هو سمة الأدب الروائي ، إذ نستطيع أن نوجز ثلاث سنوات من حياة البطل في جملتين ، أو يلجأ الروائي إلى المونتاج فنعمد إلى لقطات سريعة ، وهو ما يسمح للرواية باختراع مشروع زمني يقام في ضوء مشروع زمني آخر<sup>(١٣)</sup> ، ينجزه التداخل السردى السينمائي بأدوات الفنين معا . على الرغم من أسبقية ظهور الرواية بوصفها نوعا أدبيا نثريا على فن السينما ذي السمات الصورية المرئية<sup>(\*\*)</sup> ، فإن تبادل التأثيرات الحاصل بينهما مازال عميقا ومستمر ، فقد أثرت الرواية أولا في فن السينما تأثيرا واضحا ، كشف عنه لوي دي جانتي بقوله : إن رُبع إلى خمس الأفلام مأخوذة من نصوص أدبية ، ولاسيما الأعمال الروائية الكلاسيكية ليواس إي لودن ودوس باسوس وجيمس جويس<sup>(١٤)</sup> ، وقد عمد المخرجون الأوائل إلى تبني تقانات السرد الروائي في أعمالهم ، فاستخدم جورج ميليه المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه ، وأوضح كريفيث أنّ العديد من تجديده في السينما مأخوذ من روايات ديكنز ، أما آيزنشتاين فقد أخذ الفصل (٢١) من رواية أوليفر تويست لديكنز ، وحوّله إلى نصّ تنفيذي ليدلّ على أحاسيس ديكنز السينمائية<sup>(١٥)</sup> ، وفيما يتعلق بتأثير الرواية العربية في السينما فقد تشابهت البداية بنقل روايات وقصص كثيرة لنجيب محفوظ وكتاب آخرين ابتداءً من منتصف أربعينيات القرن الماضي الى السينما<sup>(١٦)</sup> ، ولا يفوتنا هنا أن نذكر العناصر المشتركة بين الرواية والسينما تؤدي إلى تداخلهما دائما ، فالشخصيات والمكان والزمان والحدث والسرد واللغة والمشاهد هي عناصر جوهرية فيهما ، ولا يختلفان إلا في مادية التقديم ، فالرواية فن كتابي مقروء ، أما السينما فن بصري مرئي .

وقد انقلبت معادلة التأثير حين خطت السينما أشواطاً بعيدة في تطورها ، فصارت ((تجمع في خطابها البصري أهم أنماط التعبير الجمالي التي تميّز الأجناس والأنواع الأدبية والفنية))<sup>(١٧)</sup> ، وتتطور بتسارع ملحوظ ، وتبتكر في أثناء ذلك وسائل تعبيرية ومرئية غير مألوفة ، وقد أدى هذا



م.د. أحمد عزوي محمد

إلى توظيف الرواية لبعض التقانات السينمائية ، فمندولا ينقل عن أحد الروائيين قوله : أنا لست إلا ستارة لصور فوضوية ، صور تتجمع وتخفي معالمها وتتلاشى، عرض سينمائي مجنون ، ومحاولة هنا وهناك للترامن<sup>(١٨)</sup> الذي صار عاملا حاسما في مرونة الزمن السينمائي ، وقد ترك أثره على الفن الروائي ، إذ يتيح عرض حدثين مختلفين وقعا في زمن واحد<sup>(١٩)</sup>، ويرصد جان ريكاردو تأثيرات السينما على بناء الأحداث التي يتم وصلُ بعضها ببعض عن طريقة تقنية المونتاج<sup>(٢٠)</sup> ، ما يعني أن الأحداث لم تعد تروى على نحو تسلسلي خطي تتابعي ، وهو ما أوضحه رولان بورنوف وريال اونيليه بحديثهما عن سرد الأحداث التناوبي الذي يتألف من قصتين متزامنتين ، يتم قطع أحدث القصة الأولى مرة ، وقطع أحداث الثانية مرة ، وهي طريقة مأخوذة من المونتاج المتوازي في السينما<sup>(٢١)</sup>. وبعدّ السرد التناوبي من أهم أنساق بناء الأحداث في الروايات المعاصرة ، وفيه تصبح الجملة التي تقدم الحدث بالسرد مساوية للقطعة في السرد الفيلمي<sup>(٢٢)</sup> ، وهكذا تتحول وظيفة الراوي في السرد الروائي بدورها إلى فعل سينمائي ، فحين ((يُضْمِنُ القِصَّ أسلوب اللقطة المشهدية ، إنما يجعل من التركيب اللغوي عنصرا يَنسِقُ بدوره مع السينما ، أو مع تقنية أدائها : كاميرا تلتقط الصورة ، وتعرضها ، وأنت ترى المشهد))<sup>(٢٣)</sup> ، ولعل هذه الحيادية التصويرية في عرض أحداث الرواية سينمائيا، تتطابق مع قول أحد الروائيين: ((أنا آلة تصوير غطاء عدستها مفتوح ، وهي طيِّعة تسجل ولا تفكر))<sup>(٢٤)</sup>، وقد أوصلت هذه التصورات الرواية الى تقديم الأحداث بطريقة سينمائية تعتمد على ((عين الكاميرا" ذات الخاصية الحساسة والموضوعية التي تتفوق في ذلك على العين البشرية ، عين الكاميرا التي تلتقط الوقائع والحياة مباشرة كما هي ، بعيدا عن التمثيل والتزيين))<sup>(٢٥)</sup> ، فضلا عن هذا فإن بعض طرائق تقديم الأحداث تتفاعل مع التقانات السينمائية على نحو مركب ، فيمنى العيد ترى أنّ القِصَّ التذكُّري (الاسترجاع) يأتي من الذاكرة ، وهو حين يتقاطع مع أسلوب اللقطة المشهدية ، يغدو ما يقدمه الراوي بمثابة فيلم سينما ، وهذا التذكُّر يؤدي إلى اختلاط الأحداث مثلما يحدث في المونتاج السينمائي<sup>(٢٦)</sup> ، وهو ما يدفع منطوق القراءة إلى تحويل التلقي من منطقة تفسير الأحداث بوساطات دلالية إلى تفسيرها بعدة بصرية ، تأخذ بنظر الاعتبار فاعلية التقانات السينمائية التي تسهم بدورها في تكريس عصر الصورة الذي يتأسس عبر معطيات لغوية أيضا ، تمثلها الأعمال

الأدبية الحافلة بالتصويرية . ولأنّ الروائية **إنعام كجه جي** تتفاعل ثقافيا مع معطيات هذا الفضاء الصوري ومستجداته ، فقد استثمرت في روايتها إمكانات التقانات السينمائية ، ووزعتها على مساحة الجسد السردي للرواية ، وهي ماثلة في الأحداث بإستراتيجيتين ، هما :

١. استثمار التقانات السينمائية في تقديم الأحداث - على نحو ما ذكرنا- ، فالأحداث تقدم بوصفها لقطات مُنتجة متداخلة ، ومقتطعة من مشاهد تجمع بينها المشابهة أو روابط ذاكراتية بينها صلات محددة ، فالساردة تبدأ أولا بتأكيد أن ما تراه من أحداث يتصف بكونه معطيات بصرية ، فهي تقول : شاشة رؤيتي ، وأراني على الشاشة<sup>(٢٧)</sup> ، لتدخلنا في صلب المشاهد المقدمة سينمائيا في هذه الرواية التي يلعب المونتاج والتناوب والاسترجاع أدوارا لافتة فيها ، إذ تتناوب مشاهد مختلفة زمنية تحكي خذلان شخصية الحفيدة بعودتها مع الجيوش المهزومة من العراق مقرونا بزمن خيبة قديم هو خذلان أمها أيضا ، يتمثل في الاحتفال الكبير في ديترويت لأداء قسم الولاء لأمريكا للحصول على جنسيتها<sup>(٢٨)</sup> ، ويبقى هذا الاسترجاع الذاكراتي فاعلا في تقديم شريط أحداث لا ينتمي الى زمن الساردة الشابة (الحفيدة) الراهن ، فطفولتها في الموصل في أحضان جدتها "رحمة" وملابسها النظيفة العطرة وجمال الطبيعة هناك، وشمعدانات الكنيسة ، وأناقة الرجال والنساء في الموصل على حدّ سواء ، وجمالية معمار المنازل وخصوصية لغة الموصليين ، تتذكرها في زمن سرد مفارق بعد سنوات طويلة وهي في الرتل الأمريكي الذي يمرّ بقرى بعشيقية وبحزاني فيواجه بنظرات غامضة من النساء وبنظرات الرجال التي "من نار"<sup>(٢٩)</sup> ، هنا تبرز المفارقة بين زمن يوتوبي أليف وزمن معادٍ ، يتضح بوساطة هذين التقابليين المختلفين من الأحداث ، ثم تعود الساردة بدورة شريط سردي أخرى إلى أحداث سبقت مجيئها الى العراق ، فالدعاية الأمريكية خلبت عقول العرب في أمريكا وبلبلت أفكارهم حين أعلنت عن حاجتها لمتترجمين يجيدون اللغتين العربية والإنجليزية بمقابل مادي كبير، لكن الحفيدة -وهي الساردة - ، تضيف حوافز أخرى لعملها كترجمة تتمثل بحاجة أسرتها الملحة للمال ، لكن العامل الحاسم كان صدمتها بسقوط برج التجارة في حادثة الطائرات، إذ تسترجع زمنا أقدم يتمثل بزيارتها لنيويورك وأكلها "الشاورما" من شرفة مطلة على برج التجارة من بائع إيراني<sup>(٣٠)</sup> ، هنا تحاول الساردة بهذا المونتاج السينمائي أن تستدرج المتلقي إلى المقارنة بين زمن السلام الذي يستوعب الجميع (الحفيدة العراقية والبائع الإيراني "الأعداء سابقا" ) بونام ، وزمن الحرب وموقف الإنسان





م.د. أحمد عزوي محمد

منهما ، وهو ما يتوّج بقفز زمني يختصر جملة من التفاصيل ، تكون الحفيدة فيها قد تقدّمت الى العمل وجاءها اتصال من موظف اختبر معرفتها باللغة قبل أن تذهب الى مكتب لـ(سي آي أي) في فرجينيا حيث أخضعت لفحوصات ومقابلات عديدة ، لتتظم الى العمل مترجمة مع الجيش الأمريكي<sup>(٣١)</sup> ، وحين تسترجع الساردة أحداثا سابقة تتعلق بالنقاط العائلة لصورة تذكارية تجمعها مع أمها وأبيها وأخيها يزن في ذكرى الحصول على الجنسية الأمريكية ، تتركز بؤرة السرد على أحداث متداخلة عن شخصية الأم بتول التي أحزنها ترديد الجاليات لقسم الولاء لأمريكا فيما راحت تبكي وتستذكر أبيها وتطلب السماح منه<sup>(٣٢)</sup> ، وبهذا تعقد مقارنة قيمة بين شخصية الحفيدة بوصفها صوت المنظومة القيمية المعولمة وشخصية الأم بوصفها صوت المنظومة القيمية الوطنية . وبإيجازٍ سردي تُختصر خمسة أيام سبقت يوم الذهاب الى العراق حصلت فيها الحفيدة على تجهيزات الجندية ، وتعرفت على شابتين مصرية استرجعت قصة ذهابها الى أمريكا ثم التحاقها بالجيش ، ولبنانية تحلم بالعمل في أحد قصور المنطقة الخضراء ، وقد كشفت أحلامهما عن الجهل بطبيعة الحرب ، وهو ما نسفته الحفيدة باستباق سردي يؤكد وحشية الحرب حين تورد حادثة العثور على جثة الجندي الامريكي "بايرن" طافية مع طحالب الفرات<sup>(٣٣)</sup> ، وهو ما تمّ بقطع زمني أدخل حدثا متقدما زمنياً على زمن يتعلق باستعداد الجنود للذهاب الى العراق ، فيكون بمثابة عتبة لمحنة الشخصيات ، ومنها شخصية الحفيدة التي تفاجأت بنقل الجنود بطائرات شحن بشعة تشبه الكوسج تحدث ضجيجا عاليا ، وحين تزودت بالوقود جواً تسببت بحالة غثيان عامة للجنود ، ولزيادة مناخ التوتر السردي تصل هذه الطائرة في الليل الدامس الذي يرتبط باستهداف الطائرات بالقاذفات ، وتتحالف عاصفة رملية في تشكيل ما تسميه الساردة "المشهد الجهنمي"<sup>(٣٤)</sup> ، وهو إشارة بالغة للتدليل لسيناريو الأحداث القادمة . فحتى حين ينتقل شريط الأحداث الى رحلة الجنود من بغداد الى تكريت ، وتذهل الحفيدة من رؤية المأذنة الملوية في سامراء التي تقودها إلى استرجاع يُدخل شخصية الراهبة الفرنسية ماسور مادلين التي أخذتهم في رحلة مدرسية إلى الملوية في سامراء يوم ارتقت الحفيدة أدرجها حتى القمة ، فإن هذه لا يخفف من اكتشاف المتلقي لخيبة السرد الراهن ، لأن الساردة ترتاب من وجوه النساء التي تصعب قراءتها ، ومن نظرات الرجال التي تحاصرهم بالشك والنفور وكأنها تقول: "ها هم

الأوباش قد جاؤوا<sup>(٣٥)</sup> ، ولنا أن نفهم مقدار التصادم الحاصل بين زمنين يقدمها السرد السينمائي مع إشارات ضدية . تمعن الحفيدة في لعبة التشويق السردى بعطف مسار السرد باتجاه شخصيتين جذابتين هما: جدتها المسيحية "رحمة" وصديقة العائلة "طاووس" المرأة السمراء من مدينة الثورة ، ومعهما جزء من تاريخ العراق من خلال حكايات عائلية ، يتداخل فيها السياسي في الاجتماعي في الاقتصادي في الثقافي ، فطاووس كانت تساعد العائلة في إعداد الطعام والملابس ولوازم البيت الأخرى ، وتستمع الى حكايات الجدة وآرائها السياسية المختلفة<sup>(٣٦)</sup> ، ويبدو أن هذا الاسترجاع يشير بخفاء الى تداخل المجتمع العراقي وتآلفه ، لأن الأحداث التي تليه تأتي بقطع زمني غير محدد يتضمن حديث الحفيدة وصديقها الأمريكي كالفن عن مخترعات القرن العشرين وبعض مشكلات اللغة التي يواجهها الأصدقاء مختلفو الهوية / ومشكلات الفهم بينهم أيضا تبعا لاختلاف البنية العقلية<sup>(٣٧)</sup> ، ثم يليه قطع سردى آخر يقدم أحداث تتعلق بمصير الحفيدة وعشرات المترجمين الذين ألفت بهم الشاحنات في ساحة قصر في تكريت ، وبدأ توزيعهم على محافظات العراق على غير رغباتهم وتصوراتهم ، مما أدى الى انسحاب كثيرين منهم وعودتهم الى أمريكا ، أما الحفيدة فقد بقيت في تكريت ، وعانت من اختيار مطبخ مكانا لإقامتها كان مليئا بصناديق المون والمعلبات ، واضطرت لتنظيفه لتتألم بعد ذلك مثل قتل<sup>(٣٨)</sup> ، وهذا التناوب السردى السينمائي غير المتسلسل زمنيا يكشف عن مصائر الشخصيات وتقلباتها بأحداث بعضها يتسم بالألفة وبعضها بالسكونية وأكثرها بالمعاناة .وباسترجاع سردى بعيد جدا نتعرف على ولادة الحفيدة "زينة" وحياة عائلتها وأسباب هجرتهم ، فقد كانت أعز أطفال العائلة ، تربت عند جدتها رحمة وكبرت ، لكن أهلها اضطروا للسفر ، لأن أباهما صباح شمعون بهنام تعرض للتعذيب في دوائر الأمن نتيجة لوشاية أحد زملائه في الإذاعة، مما دفع أمها الى ترك وظيفتها في الجامعة والسفر مع زوجها وأخيها يزن ، لكن الحفيدة عادت بعد خمسة عشر عاما ، وهي العودة/المفارقة التي يتقدم السارد الغائب بوصفها على لسان الجدة -في زمن السرد الراهن- : "كل العودات مرحبٌ بها إلا هذه العودة"<sup>(٣٩)</sup> ، فحين تسرد لنا الحفيدة بمونتاج بارع أحداث زيارتها لجدتها تقدم لنا قفزة سردية بعد آخر لقاء مضى عليه أشهر ، وكيف دبرت خروجها سرىا من القاعدة للذهاب الى بغداد مع صديقها "تهرين" ، وتعرض جانبا من الخراب الذي تعرضت له البنايات جراء الحرب ، قبل أن تصل الى بيت جدتها التي واجهتها بمحاكمة أخلاقية ، وأرتها الملابس العسكرية لجدتها العقيد يوسف فتوحي الذي خدم العراق بتفانٍ ، وكان يقُدس الزي



م.د. أحمد عزوي محمد

العسكري ، ثم خدم في مصلحة السكك الحديدية بأمر من عبد الكريم قاسم ، وقد دفعت السيرة العريضة لجدتها الى أن تُلبسها البزة العسكرية العراقية لكي تشعرها بالتباين مع بزة صنعت في أمريكا<sup>(٤٠)</sup> ، وهو تباين تاريخي وقيمي يرينا السرد السينمائي أن الجدة تراه فاصلا بين الوطنية والخيانة .وفي منعطف سردي لاحق تستثمر الحفيدة لقاءها بجدتها في تمرير المسار العاطفي الجديد الذي أحدثه ظهور "مهيمن" ابن طاووس الذي جاء بجدتها لمدينة عمان لإجراء عملية جراحية على ركبته ، إذ أضفت عليه سمات أسطورية تمهيدا لاستكمال مشهد تحولها العاطفي ، فهو يبدو راهبا من زمن العبادات البدائية حرك تيارات داخلية في روحها ، وكان اسمه فحا جميلا منصوبا دون قصد ، شخص نسيج وحده ، سارت كالمنومة الى بحره العميق ، وهي تعلم أنه أخوها بالرضاعة ، وهو السبب الذي دفعه الى رفض اعترافها العاطفي ، وهنا تعمد الى تعويم هويتها حين تسترجع أحداثها تتعلق بتشبيه صديقها الأمريكي كالفن لسيقانها بسيقان النساء الاستوائيات في لوحات غوغان ، وهو ما يربطها بسلالة متألمة ، سرعان ما تبددها قيم مهيمن ، وقيم كل العراقيين الذين كانت تراهم الحفيدة في المدن الأمريكية مجذوبين بانخطاف دراويش لبلدهم ، ولا يريدون أبداً قطع الحبل السري مع الأرض التي جاؤوا منها، ومن هؤلاء أيضا أمها بتول وأبؤها اللذين كانت تراهما في أمريكا يستبقيان العراق بالأغاني التراثية<sup>(٤١)</sup> ، وهنا يمارس السرد السينمائي حيادا ضمنيا في تمرير بداية التحول الشعوري للحفيدة باتجاه استرجاع الهوية الوطنية بإزاء الهوية الطارئة ، ويُستكمل هذا التحول حين تستعيد الحفيدة مع مهيمن مرتكزات الثقافة الوطنية بحديثهما عن الشعر العربي ومظفر النواب ، وتسترجع حكاية الحب التي جمعت أمها المسيحية مع أبيها الآشوري المذيع المولع بالشعر العربي ، ثم تميل الى تجذير صورة مهيمن حين تشببه بالتماثيل السومرية ، وتصريح له برغبتها بالزواج من رجل يبقيها في بغداد لتظل قطة أنيسة تحت قدميه ، وتسعد حين يجلسان في مطعم في قسم مخصص للعوائل ، وتشعر برجولته فلا تدخن أمامه ، لكن السرد يحدث تناوبا جديدا بالحديث عن فترة أسر مهيمن أربعة سنوات في إيران وانقلابه من الشيوعية الى التدين وانضمامه الى جيش المهدي ، لذا فإن الحفيدة تتخيل مشهديات مفترضة عن وقوعها بيد جماعات مسلحة يقوم ملثم فيها - هو مهيمن - بغرز سكينه في خالصرتها ، ثم يكشف عن خوذتها ، ويطلق صرخة خرساء ، لأنه أدرك أنه



أسأل دم أخته بيده<sup>(٤٢)</sup> ، ثم يتقدّم السرد فيعزز من سؤال الهوية المُلحّ بعد عودة الحفيدة الى المعسكر ثم نقلها الى الموصل حيث عاينت صور الموت التي طالت الجنود ، لكن صدمة السرد تحدث مع وقوع فضيحة سجن "أبو غريب" ، وهو ما أعاد صياغة موقف الحفيدة نهائياً حين واجهت بعض الجنود والمترجم "شيخو" الذين اعتبروا الموضوع عابراً ، فأثبتهم، وأكدت أن مهمتهم ليست استبدال تعذيب بتعذيب<sup>(٤٣)</sup>، ولتكريس هذا التحول فإن الإيجاز السردى لأحداث عودة الحفيدة لدترويت ثم توقيعها من جديد لعقد العمل مع الجيش وعودتها للعراق يعبر إلى قيامها بزيارة مدرسة راهبات "التقدمة" في الباب الشرقي -حيث ترعرعت- ، وهنا تسترجع الساردة سنوات طفولتها الزاهية يوم كانت تقرأ من كتاب "الأأيادي الضارعة" تراتيل الصباح في الكنيسة ، وحصلت على شهرة في الكنائس لدرجة أن تراتيلها بدأت تسجل على أشرطة "الكاسيت"<sup>(٤٤)</sup>، ويعزز المونتاج السردى ارتباط الحفيدة بجدها حين تشارك في مراسم دفنها بعد إقناعها النقيب دونفان بالخروج من المنطقة الخضراء ، لأنّه متعلق بجده التي ربه بعد انفصال ابويه ، ثم ماتت وهو في العراق ، أصابها سكتة قلبية وهي في صالة روليت في كازينو ، فرأته الحفيدة وهو يبكي ويضحك ، بينما تخمن الساردة أن جدتها ماتت حسرة عليها وعارا منها "عار الحفيدة الأمريكية" ، لذلك فقد رفضت أن تأخذ معها دورية أو تجعل للجنازة حماية وذهبت لوحدها ، لأنها تخيلت-في مشهد سينمائي- جدتها وهي تقوم من تابوتها لتبصق عليهم<sup>(٤٥)</sup>، وهو ما يمكن تأويله بحالة الرفض العامة لعمل الحفيدة ولوجود الجيش الأمريكي الذي استدعى قيام الجدة من موتها ورفضهم بهذه الطريقة المهينة . وفي تقدّم الأحداث الى انتهاء عمل الحفيدة مترجمةً ، تقدّم عبر لقطات ممتجة بتسارع خلاصة استنتاجها بعد عودتها ، فشخصية جدتها المثالية تراها في ثياب سيدة من الفلوجة وفي أهاب الموصليات الصارمات اللواتي يصلحن للعمل مديرات مدارس ورئيسات ممرضات ، حريصات دؤوبات ، عصيات على المساومة ، بينما تقرأ على كوب قهوة اشترته من المطار تاريخ العشرين من كانون الثاني ٢٠٠٩ آخر يوم لبوش الابن الذي لوث بلاد النهرين بلعنة ستبقى لعصور قادمة ، وتقفز الى ذهنها رسائل صديقها المترجم البصري مالك الحزين الذي انتحر بعد أن قاد سيارته من الموصل الى الجنوب ، ثم صدمها بصفٍ من النخيل ، ثم تختتم الساردة أحداثها بقولها: شُلْتُ يميني إذا نسيتك يا بغداد<sup>(٤٦)</sup> ، وهو موقف نهائي انقلابي كان نتيجة حتمية لتحولات السرد وتناميه ، لتصبح بغداد وهي رمز الوطن بؤرة اهتمامها الجديد . في سياق مقارب تؤدي الشخصية الرئيسية (الحفيدة) بوصفها ساردا دورَ عينِ الكاميرا



م.د. أحمد عزوي محمد

المنبئة والمتحركة التي ترصد لقطات محددة في الزمان والمكان وكأنها لقطات مفردة لأحداث مختلفة ، لكن كل لقطه منها تؤدي وظيفة في شبكة الأحداث التي يجمع بينها التوليف السردى على الرغم مما يبدو من الانتقالات الزمكانية . وتعمد الساردة الى التصريح بهذا الدور التصويرى الناقل للمشاهد على نحو يبدو أنه نقل محايد ، بقولها : ((عيناى تتحركان مثل الكاميرا))<sup>(٤٧)</sup> ، أو قولها : ((أدرت ناظرى فى المنطقة بمحور ١٨٠ درجة مثل كاميرا تتحرك من اليسار الى اليمين))<sup>(٤٨)</sup> ، يبقى أنّ المشهد السينمائي يؤوله المتلقي تبعا لعناصره المرئية ، ففي مشهد ما تغير الساردة مجالها البصرى من الثبات الى الحركة بقولها : ((بقيت ساكنة ارقب الثلج النادف على الزجاج الامامى ، لم أعد فى حاجة لأن أشتري قميصا ولا حذاء جديدا ، ثيابى ستكون غير هذا ، أسند ذراعى على المقود وأرى جنديا تسير فى الساحة تحت الثلج المتساقط ترتدى بدلة وتتقدم فى اتجاه الشرف الذى ينتظرها على مرمى حلم أو حلمين))<sup>(٤٩)</sup> ، فالفعل أرقب يحتاج الى ثبات تصويرى ، سرعان ما يغيره الفعل "أرى" الذى يدير عين الساردة مع حركة الجندي فى الساحة لتشكيل جمالية المشهد ، ولتعريفنا على حالة الرتابة التى تعيشها الحفيدة قبل مجيئها الى العراق ، ثم تضعنا أمام حركات تصويرية حسية فنقول : ((أنا مثل الروبوت ، مبرمجة على حركات صباحية لا تتغير ، توجهت الى المطبخ لوضع الماء فى غلاية القهوة الكهربائية ، ثم الى غرفة المعيشة لترتيب الصحف والوسائد المقلوبة ، ثم الى غرفة يزن لإيقاظه ، ثم العودة الى المطبخ لتحضير وجبة يأخذها معه الى المدرسة وأخيرا احتضان كوب قهوتي بكلتا كفى ، والجلوس أمام التلفزيون لسماع نشرة الاخبار))<sup>(٥٠)</sup> ، فهنا تقودنا كاميرا السرد لمعاينة الغرف والأشياء التى تستحوذ على المشهد ، وتبقى الساردة فى مشهد تالٍ على فعل تحريك عين الكاميرا حين تستخدم الفعل " أراقب" مصحوبا بإشارات دالة عن الشخصيات ، فترى خليطا عجيبا من المتدينين المتأمركين ، ومن اليساريين الذين ضيعتهم بوصلة موسكو ، ممثلون نزقون مغرورون وآخرون منطوون على أنفسهم ، نساء بالحجاب وفتيات بالسرراويل الضيقة ، رجال بشوارب ستالينية ، وشباب برؤوس حليقة على طريقة مغنى "الراب" ، وهم عراقيون وعرب وأجانب مستعربون<sup>(٥١)</sup> ، ومن هذه الإشارات نفهم أن هذه التركيبية المتنافرة تتشابه فقط فى هدفها النفعى من دون أين يكون لها أي هدف قيمى على الرغم من انتماءاتها الإيديولوجية الواضحة .

وفي مشهد تفصيلي آخر تنتقل لنا عين الكاميرا صراع الشخصيات ومواقفها في يوم توريد القسم للحصول على الجنسية الأمريكية ، إذ تركّز الكاميرا على شخصية بتول أم الحفيدة ، فعلى خلاف كل الشخصيات من عرب وصينيين وهنود -فرحين بهذا اليوم- كانت الأم كأنها تسير في جنازة ، وترمق شزرا جيرانها في الصفوف الأمامية والخلفية ، وحين تمعن الكاميرا في رصد خطاب حاكم الولاية صوتا وصورةً ومفاعيل الفرحة عند الأمريكيان الجدد الحاصلين على الجنسية، تميل بعينها الراصدة لنقل صورة الأم وصوت بكائها وهي تنشج ، وقد انقلب لون وجهها من الأبيض الى القرمزي ، ثم صوتها وهي تقول : سامحني يا أبي<sup>(٥٢)</sup> ، وهكذا تغدو مجموعة الاشارات المتعلقة بالأم (تسير في جنازة ، ترمق شزرا ، صوت بكائها ، وطلبها للسماح من أبيها -الرمزي وهو هنا العراق- ) دلالات مرئية نكتشف بوساطتها محنة هذه الشخصية .

وفي أحد القصور ترى الساردة هذا القصر مهجورا ، مقصوفا ومحطما ، تتناثر الأحجار في صالاته التي يجتازها الجنود مثل الأشباح ، أما البحيرة التي كانت مليئة بالأسماك فقد تحولت مستنقعا للبعوض ، والحديقة التي كانت جنة أرضية ارتفع فيها دغل الحشائش الى أعلى من قامة الحفيدة<sup>(٥٣)</sup> ، أي أنّ كاميرا السرد تنتقل لنا التحول التدميري في بنية المكان ، وهو تأكيد لحالة الخراب التي أحدثها الاحتلال ، وهو ما يتسع ويلتقط السرد الكاميراتي تفاصيله الأشمل في الأحداث الأكثر قسوة ، وهي مشاهد المدهامات الليلية، إذ تتحرك كاميرا السرد مع حركة الجنود لاقتحام بيت مطلوب مفترض ، يقوم الجنود بتقييده، لكن سرعان ما يظهر أنه رجل آخر ، ثم يعمد الجنود الى كسر باب بيتٍ مجاور ، فلا يجدوا إلا عجوزا محدودب الظهر ، ثم يلاحقوا سيارة خرقت حظر التجول ، فيكتشفوا أنها تصل الى المستشفى لنقل مريض<sup>(٥٤)</sup> ، ومع أن عين الكاميرا تنتقل لنا هذه الأحداث بلا تعليقات ، فهي تضعنا أمام دلالات واضحة للعنف والتدمير الذي يمارسه الجنود بأفعالهم . وحين تلتقي الحفيدة بجدها في عمان تراها ممدّدة في السيارة ومعها مهيمن الذي تدير عين الكاميرا باتجاهه محاطا بجماليات المكان في الخامسة عصرا الذي أحالت عتمته الخفيفة الثلج الى لون أرزق مضيء، ومن خلال هذا الفسفور الخلاب رأّت مهيمن يترجل ويفرد قامته النحيلة، وبدا في لحيته الناعمة و"بالغتره" الصفراء الملفوفة حول رقبته أشبه براهب من زمن العبادات البدائية<sup>(٥٥)</sup> ، وهنا تعود الساردة لاستخدام فعل الرؤية لتكريس البعد البصري للأحداث ، وهي رؤية متحركة للإمام بعناصر المشهد، وإبراز التأثير العاطفي المحيط



م.د. أحمد عزوي محمد

بوصف شخصية مهيمن . وفي سياق مختلف ترصد عين الكاميرا أجواء جنازة الجدة رحمة رسدا يلّم بخصوصية الطقوس المسيحية ، فالساردة تركّز نظراتها على مجموعة مرثيات هي<sup>(٥٦)</sup> :

- الصندوق الخشبي اللامع المزين بصليبٍ ذهبي .
- الجثمان موضوع فوق مسند مغطى بالقטיפفة الزرقاء ، تستند على جانبيه ثلاثة أكاليل هزيلة من الأزهار الاصطناعية . وتحاول كاميرا السرد هنا أن تتخطى هذه الطبقة المرئية إلى داخلها ، فتقول : عيناى تتقبان الخشب وتنفذان الى جلدة جدتي .
- الكاهن العجوز يدور حول الصندوق ، وهو يهزّ مبخرة ذات سلاسل ، انطلقت من فوهتها دقات دخان أبيض .
- النساء يمشطن في مناديلهن بصوت عالٍ ، ويطلقن زفرات حادة تصعد لها صدورهن وتهبط ، الجذوع تتحرك الى الأمام والى الخلف علي إيقاع التراتيل .
- الشماسان الشابان يتبعان الكاهن ويرددان الصلوات وراه ، أعينهما تدور وتمسح سحنات الحاضرات ، تبحث عن وجه فتى يستأهل الاستيقاظ المبكر والخروج الى الشوارع التي تنصب فحاخا للأحياء الذين مازالوا يعاندون أقدارهم .

وهكذا يختلط الطقوسي بالبكائي ، وبالعاطفي ممثلا برغبة الحفيدة في اختراق الصندوق والنفوذ الى جدتها ، وبالأيروسي ممثلا يبحث الشماسين الشابين عن وجه فتى بين سحنات العجائز ، يستحق المجازفة ، ولعل هذا المشهد من البراعة لدرجة استطاعت الكاميرا نقل مشاهد الموت وطقوسه مصحوبا برغبة الحياة التي لا تقتر ، وهو ما نعثر عليها في إشارات موزعة بين هذه الثنائية بإيحاء لافت .

٢. الوصف الصريح للأحداث بأنها فيلم : وفيها يتم وصف أحداث محدودة بكونها فيلما تعطيه الساردة اسما يتطابق مع أفلام حقيقية انتجتها السينما تكون بمثابة المعادل الموضوعي لهذه الأحداث ، ومثلما فعلت الساردة في تقديم عتبة إشارية لتقديم الأحداث بالمونتاج وعين الكاميرا وبقية التقانات، تقدّم لنا ابتداءً تصويرها لهذه الأحداث التي تبدو سلسلة متصلة من الأفلام الخام ،

كل فصل تعيشه هو فيلم يغري بالبحث عن عنوان مناسب له<sup>(٥٧)</sup> ، وتشير في موضع آخر إشارة بالغة الأهمية إلى كون هذه الرواية فيلما متعدد الشخصيات تلعب أدوارا بارزة ، وهي فقط -أي الحفيدة- شريرة الفيلم<sup>(٥٨)</sup> ، وقد أشار الباحث علي كاظم داود الى تطابق بعض عناوين الأفلام التي ذكرتها الساردة مع أفلام حقيقية ، وهي : "برج الجحيم" الذي أخرجه " جون جوليرمن" عام ١٩٧٣ ، و"كينغ كونغ في المدينة" في إشارة إلى فيلم كينغ كونغ الغوريلا الوحش العملاق ، وفيلم "الهارب" الذي أخرجه أندرو دايفس عام ١٩٩٣<sup>(٥٩)</sup> ، وهذه الأفلام هي معادلات موضوعية لأحداث داخل الرواية تتناص معها وتتعلق دلاليا ، إذ تشير الساردة إلى كون حادث برجي التجارة في أميركا نسخة حقيقية من فيلم "برج الجحيم" ، وهي هنا تستعير العنوان للتأكيد على تحول المتخيل إلى واقعي ، أما فيلم "الهارب" الذي تزيد على وصفه بكونه "إنتاج عراقي" ، فهو يصف ملاحقات الجيش الأمريكي للمطوبين ، ولا يتناص مع الفيلم الأصلي إلا في العنوان ، وكذلك الحال مع فيلم كينغ كونغ في المدينة الذي تجعله الساردة عنوانا لمشاهدتها لخراب بغداد بعد الاحتلال ، فهو معادل موضوعي لثيمة الفيلم الأصلي ، لكنه يحمل إشارة خفية الى أنّ الوحش هذه المرة ليس الغوريلا -كما في الفيلم- بل الحرب<sup>(٦٠)</sup> ، فضلا عن هذا فقد فانت الباحث إشارة الساردة الى فيلم "ناصر" ، وهو فيلم انتجته السينما المصرية عام ١٩٩٦ من إخراج محمد فاضل ، وفيه تلجأ الساردة/الحفيدة الى مقارنة جدتها رحمة بدور أمينة رزق<sup>(٦١)</sup> كمعادل موضوعي للشخصية الوطنية بإزاء وضع الحفيدة الملتبس وعملها مع الجيش الأمريكي .

وقد يتم توظيف وصف بعض الأحداث بكونها فيلما تمنحه الساردة عنوانا لا يتطابق مع أفلام حقيقية / لدلالات متنوعة تثري مقصديات الرواية ، ويمكن تقسيمها إلى التوظيفات الآتية :

**توظيف مقارنة :** وهو يحمل دلالات فكرية ذات طابع تاريخي أو قيمي أو اجتماعي أو ثقافي ، هو الأهم من بين التوظيفات الأخرى ، فالساردة تتخيل أنها يمكن أن تصنع فيلما عنوانه "حمام ومناديل" عن مجموعة الفتيات التي تراهن في قرى الموصل وتحديدا "بعشيقة" بالاستناد الى ما علق في ذاكرتها من مشاهد الأفلام التي أظهرت نساء باريس ونابولي وهن يرحبن بالجنود الأمريكيين في الحرب العالمية الثانية، لكنّ أيّا من نساء بعشيقة وفتياتها لم يكن يفعل ذلك<sup>(٦٢)</sup> ، وهنا تظهر المقارنة التباين القيمي بين مخيال الساردة وواقع نساء بعشيقة ، وحين تزور بيت جدتها تنتبه الى انقطاع التيار الكهربائي، فتتخيل أنها ستمتع بشعلة المدفأة النفطية بدلا من



م.د. أحمد عزوي محمد

المدفأة الزيتية في الحياة الحديثة وتضع قدميها على حافتها المعدنية محتكرة دفأها في فيلم بعنوان "الأنانية الجميلة"<sup>(٦٣)</sup> ، وهو تصوّر ينطوي على حنين الى المكان الأصل ومفرداته الأثرية.

**توظيف كوميدي أو ساخر :** وفيه تميل الساردة إلى تسمية بعض الأحداث فيلما تضي طابعا كوميديا ترويحيا أو ساخرا ، لكي تقلل من التوتر السردى ، وتنوع في إيقاعه ، فيكون هذا التوظيف بمثابة استراحة تجدد دينامية القراءة ، فالساردة/الحفيدة كانت لها مجموعة من الأصدقاء العراقيين والسوريين واللبنانيين والفلسطينيين الذي تعتبرهم عصابتها التي لو أراد مخرج أن يصور عنها فيلما لسماه "عصابة زينة"<sup>(٦٤)</sup> ، وهي إحالة ذات طابع طفولي تتصل بالمخيلة التي تجعل من كل مجموعة عصابة بعد تجريد هذه الصفة من دلالاتها العدائية ، ثم تعتمد الساردة الى السخرية من الخليط غير المتجانس من المتقدمين للعمل كمتترجمين ، وهم من المتدينين المتأمركين واليساريين ونساء محجبات وفتيات بسرويل ضيقة، يصلحون لتمثيل فيلم عنوانه "ما لي شغل بالسوق"<sup>(٦٥)</sup> ، وهو عنوان مأخوذ من أغنية عراقية فلكلورية ، تحوّر الساردة لتبين أن السوق هنا مختلف ورواده أيضا ، وتلجأ الحفيدة الى السخرية من علاقة فتاة لم تبلغ العشرين يسمونها المخبرة الصغيرة مع ملازم الاستخبارات فرانكي ، وهي لم تكن محط ثقة لدى أحد حتى الملازم فرانكي ، إذ كانت تأتي لزيارته مرتين في الاسبوع وقد انقفا على الزواج ، وكانت الحفيدة على علم بتفاصيل هذه العلاقة متمتعة بفيلم "جوليت في تكريت"<sup>(٦٦)</sup> ، ولا تخفى الإشارة هنا الى المسرحية الشهيرة لشكسبير " روميو وجوليت " ، لكن الساردة تقدّم هذا الإشارة بسخرية واضحة .

**توظيف مفارقة :** تتجلى فيه دلالات ضدية مفاجئة ، تحدث صدمة تلقّ ، لأن السرد يوحى بمسار أحداث متوقع سرعان ما يكسره تطور الأحداث بمفارقات تقود إلى منعطفات سردية مهمة، فحين تذهب الحفيدة مع الجنود في رحلتها إلى العراق ، تسير الأحداث على نحو مألوف بذهابهم الى ألمانيا بطائرة مدنية ، لكن استكمال رحلتهم بطائرة عسكرية يشيع جوّ من القلق والترقب والخوف والغثيان عند الجميع ، وهو ما تراه الساردة فيلما يمكن أن يكون "الخمس المرتعبات والرجال الأكثر رعبا"<sup>(٦٧)</sup> ، وهي تسمية تحيل إلى أفق توقعات جديد حول مصير الجنود جميعا ومعهم الحفيدة ، مادامت البداية موسومة بالرعب أصلا ، وتستمر المفارقات بالتوالد بعد



وصول الطائرة الى العراق ، إذ إن الحفيدة ترى في عودتها هذه فيلما يمكن أن يكون عنوانه "العودة المتأخرة" ، وفيه تعود البطلة الى بلدها بعد غياب دام خمسة عشر سنة ، لا عودة زائرة مشتاقا الى مسقط رأسها ، بل جنديا الى أرض قتال<sup>(٦٨)</sup> ، وهنا تصطدم الحميمة غير المتحققة (الزيارة والاشتياق) بمفارقة واقعية هي أرض القتال .في استرجاع يتصل بحياة الحفيدة أول وصولها مع أهلها الى امريكا ، شعرت بالحنين الى العراق لدرجة أنها بقيت تبكي كل ليلة طوال ثلاثة أشهر ، ما دفع أمها للتفكير بالعودة الى بغداد ، لكنها في الشعر الرابع انتظمت في دراستها وأخذتها دورة الحياة وهو فيلم تسميه "تموت وتعود"<sup>(٦٩)</sup> ، وهو عنوان يتناص مع الأقاويل الشعبية ، ومفارقتها أن الحياة هي التي تصنع التعود وليس الموت ، وتلجأ الساردة إلى مفارقة كبرى حين تسترجع الكتاب الكنسي الأيادي الضارعة الذي تعودت في طفولتها على الإنشاد منه في الكنيسة ، لكن أباهما يشير إلى خطأ لغوي في العنوان ، فالأيادي تعني الأفضال وجمع اليد هو الأيدي ، فيكون هذا الاسترجاع السردي بمثابة فيلم عنوانه "عرب وين طنبورة وين"<sup>(٧٠)</sup> ، وهذا العنوان مثل عراقي سيّار ، يكون بمثابة فاصل بين حياة قديمة كانت غنية بالتفاصيل والاهتمامات لدرجة التدقيق في دلالات اللغة، وبين حياة الحفيدة الحالية المليئة بالمخاطر والقلق .

## الهوامش والاحالات

(٦٨) إنعام كجه جي : هي صحفية وروائية عراقية ولدت في بغداد عام ١٩٥٢ وفي جامعتها درست الصحافة ، عملت في الصحافة والإذاعة العراقية قبل انتقالها إلى باريس لتكمل أطروحة الدكتوراة في جامعة السوربون ، تشتغل حاليا مراسلة في باريس لجريدة الشرق الأوسط في لندن ومجلة "كل الأسرة" في الشارقة في الإمارات العربية المتحدة ، نشرت كتابا في السيرة بعنوان "لورنا" عن المراسلة البريطانية لورنا هيلز التي كانت متزوجة من النحات والرسام العراقي الرائد جواد سليم ، كما نشرت كتابا بالفرنسية عن الأدب الذي كتبه العراقيات في سنوات المحنة والحروب ، أعدت فيلماً وثائقياً عن الدكتورة نزيهة الدليمي (أول امرأة أصبحت وزيرة في بلد عربي عام ١٩٥٩) في عام ٢٠٠٤ وأخرجته ، لها من الروايات "سواقي القلوب" (٢٠٠٥) و"الحفيدة الأميركية" (٢٠٠٨) التي وصلت إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية عام ٢٠٠٩ وصدرت بالإنجليزية والفرنسية والصينية ، ينظر : موقع : ويكيبيديا

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B9%D8%A7%D9%85\\_%D9%83%D8%AC%D9%87\\_%D8%AC%D9%8A](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B9%D8%A7%D9%85_%D9%83%D8%AC%D9%87_%D8%AC%D9%8A)

(٦٩) ينظر: أنماط الرواية العربية الجديدة ، د.شكري عزيز الماضي : ١٩٤-١٩٥ .

(٧٠) الرواية العربية والفنون السمعية-البصرية ، لحسن شكر : ١٢ .

(<sup>٣</sup>) ما يصنعه السرد ما تستدعيه القراءة ، علي حسن الفوز : ٩-١٠

(<sup>٤</sup>) الحفيدة الامريكية ، أحمد خلف ، موقع الناقد العراقي

<http://www.alnaked-aliraqi.net/article/2954.php>

(<sup>٥</sup>) جماليات ما وراء القصة-داسة في رواية ما بعد الحداثة ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : أماني أبو رحمة : ٣٩.

(<sup>٦</sup>) القصة الرواية المؤلف- دراسة في نظرية الأنواع الأدبية ، تودروف وآخرون، ترجمة وتقديم : د.خيري دومة : ٢١٨

(<sup>٧</sup>) سؤال الهوية في رواية الحفيدة الأميركية ، صادق ناصر الصكر ، جريدة العالم ، ع ٨٣٨ ، بغداد ، ٢٢ تموز ، ٢٠١٣

(<sup>٨</sup>) أوهام ما بعد الحداثة ، تيري إيغلتن ، ترجمة: ثائر ديب : ٨

(<sup>٩</sup>) القصة الرواية المؤلف- دراسة في نظرية الأنواع الأدبية : ٢٢٠

(<sup>١٠</sup>) معجم مصطلحات الرواية ، د.لطفى زيتوني : ٧٤

(<sup>١١</sup>) نظرية الرواية-دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، الدكتور السيد إبراهيم : ٢٨-٢٩

(<sup>١٢</sup>) قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ترجمة: السيد إمام : ١١

(<sup>١٣</sup>) ينظر : نظرية الرواية-دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة : ١٠٧

(<sup>\*\*</sup>) ذهب معظم النقاد والباحثين إلى أن العام ١٦٠٥م هو عام صدور أول رواية وهي "دون كيخوته دولامانشا" في مدريد لمؤلفها الأسباني "ميخائيل ثريانتس" (١٥٤٧-١٦١٦) ، ينظر : في مشكلات السرد الروائي ، الدكتور جهاد عطا نعيسة : ١٦ ، بينما يؤرخ للسينما بظهور أول فيلم للأخوين أوغست ولويس لوميير عام ١٨٩٥ ، فقد عرضا فيلم "العمال يغادرون مصنع لوميير" أمام جمهور ، وكان يسميان مشاهد أفلامهما ب"الواقعات" ، ينظر: تاريخ السينما الروائية، دافيد أ.كوك ، ترجمة: أحمد يوسف : ٢٦-٢٧ ، وتشريح الأفلام ، تأليف : برنارد ف.ديك ، ترجمة: د.محمد منير الأصبحي : ١٥ ، وهنا تتضح أسبقية الرواية على السينما بما يقارب ثلاثة قرون .

(<sup>٤</sup>) فهم السينما -السينما والأدب ، لوي دي جانيتي ، ترجمة: جعفر علي : ٣

(<sup>٥</sup>) ينظر : م.ن : ٤ .

(<sup>٦</sup>) ينظر : الرواية والسرد السمعية والبصرية-الرواية والسينما..مسارات مقارنة ، د.جهاد عطا نعيسة (بحث ضمن كتاب

الرواية العربية "ممكّنات السرد") : ٢٠٦

(<sup>٧</sup>) مابعد الحداثة في النقد العربي الحديث-نقد النص الشعري انموذجا (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، أحمد عزايي محمد

السامرائي : ٢٢٦

(<sup>٨</sup>) الزمن والرواية ، أ.أ.مندولا ، ترجمة: بكر عباس ، مراجعة: إحسان عباس : ٢٣٩

(<sup>٩</sup>) ينظر : الرواية والسرد السمعية والبصرية-الرواية والسينما..مسارات مقارنة : ٢١٣

(<sup>١٠</sup>) القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، ترجمة: كامل عويد العامري : ٤٨

(<sup>١١</sup>) ينظر : عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال أولثيه ، ترجمة: نهاد النكرلي : ٦٦

(<sup>١٢</sup>) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني-بناء السرد : ٣٤-٣٥ / ١

(<sup>١٣</sup>) الراوي: الموقع والشكل -بحث في السرد الروائي ، يمني العيد : ١٠٠

(<sup>١٤</sup>) الزمن والرواية ، أ.أ.مندولا : ٢٣٩

(<sup>١٥</sup>) ينظر : الرواية والسرد السمعية والبصرية-الرواية والسينما..مسارات مقارنة : ٢٢١

(<sup>١٦</sup>) الراوي . الموقع . الشكل : ١٠١

(<sup>١٧</sup>) ينظر : الرواية : ٩ ، ١٠



- (٢٨) ينظر : الرواية : ١٠
- (٢٩) ينظر : الرواية : ١٢ ، ١٣ ، ١٤
- (٣٠) ينظر : الرواية : ١٦ - ٢٠
- (٣١) ينظر : الرواية : ٢٤ - ٢٥
- (٣٢) ينظر : الرواية : ٢٨ ، ٢٩
- (٣٣) ينظر : الرواية : ٣٠ - ٣٢
- (٣٤) ينظر : الرواية : ٣٨ - ٤٠
- (٣٥) ينظر : الرواية : ٤٧ - ٤٩
- (٣٦) ينظر : الرواية : ٥٠ - ٥٢
- (٣٧) ينظر : الرواية : ٥٤ - ٥٦
- (٣٨) ينظر : الرواية : ٥٧ - ٦٠
- (٣٩) ينظر : الرواية : ٨٠ - ٨٣
- (٤٠) ينظر : الرواية : ٨٦ - ٩٤
- (٤١) ينظر : الرواية : ١٢٥ - ١٣٠
- (٤٢) ينظر : الرواية : ١٣٣ - ١٣٩ .
- (٤٣) ينظر : الرواية : ١٥٢ - ١٥٥ .
- (٤٤) ينظر : الرواية : ١٦٣ - ١٦٩ .
- (٤٥) ينظر : الرواية : ١٨٥ - ١٨٨ .
- (٤٦) ينظر : الرواية : ١٩٢ - ١٩٥ .
- (٤٧) الرواية : ٤٠ .
- (٤٨) الرواية : ٩٥ .
- (٤٩) الرواية : ١٨ .
- (٥٠) الرواية : ١٩ .
- (٥١) ينظر : الرواية : ٢٦ .
- (٥٢) ينظر : الرواية : ٢٨ - ٢٩ .
- (٥٣) ينظر : الرواية : ٤٦ .
- (٥٤) ينظر : الرواية : ١٠٥ - ١٠٩ .
- (٥٥) ينظر : الرواية : ١٢٥



م.د. أحمد عزوي محمد

(<sup>٥٦</sup>) ينظر: الرواية : ١٨٩-١٩٠ .

(<sup>٥٧</sup>) ينظر: الرواية : ١٠ .

(<sup>٥٨</sup>) ينظر: الرواية : ١٠٣-١٠٤ .

(<sup>٥٩</sup>) ينظر: شعرية الحدث السردي-دراسة في السرد النسوي وأنساقه ، علي كاظم داود : ٥٤ ، ٤٧ ، ٤٨ .

(<sup>٦٠</sup>) ينظر: الرواية : ٢٠ ، ١٠١ ، ١٦٧ .

(<sup>٦١</sup>) ينظر: الرواية : ٣٥ .

وموقع : ويكيبيديا

[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1\\_56\\_\(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1_56_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)

. [D9%84%D9%85](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1_56_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)

(<sup>٦٢</sup>) ينظر: الرواية : ١٤ .

(<sup>٦٣</sup>) ينظر: الرواية : ٨٨ .

(<sup>٦٤</sup>) ينظر: الرواية : ٨٨ .

(<sup>٦٥</sup>) ينظر: الرواية : ٢٦ .

(<sup>٦٦</sup>) ينظر: الرواية : ٩٧ .

(<sup>٦٧</sup>) ينظر: الرواية : ٣٩ .

(<sup>٦٨</sup>) ينظر: الرواية : ٤١ .

(<sup>٦٩</sup>) ينظر: الرواية : ٩٤ .

(<sup>٧٠</sup>) ينظر: الرواية : ١٧١ .

## المصادر والمراجع

أولا : الكتب

١. أنماط الرواية العربية الجديدة ، د.شكري عزيز الماضي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨ .
٢. أوهام ما بعد الحداثة ، تيري إيغلن ، ترجمة: نائر ديب ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق -بناء السرد (ج١) ، د.شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .
٤. تأريخ السينما الروائية ، دافيد أ.كوك ، ترجمة: أحمد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .
٥. تشريح الأفلام ، تأليف : ك برنارد ف.ديك ، ترجمة: د.محمد منير الأصبحي ، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠١٣ .
٦. جماليات ما وراء القصة-داسة في رواية ما بعد الحداثة ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، دمشق ، ١ ، ٢٠١٠ .
٧. الحفيدة الأميركية ، إنعام كجه جي ، دار الجديد ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٩ .
٨. الراوي: الموقع والشكل-بحث في السرد الروائي ، يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٩. الرواية العربية "ممكّنات السرد"- أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر (١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٨
١٠. الرواية العربية والفنون السمعية-البصرية ، لحسن شكر ، كتاب المجلة العربية (١٦٩) ، الرياض ، ١٤٣١ هـ .
١١. الزمن والرواية ، أ.أ.مندولا ، ترجمة: بكر عباس ، مراجعة: إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
١٢. شعرية الحدث السرد-دراسة في السرد النسوي وأنساقيه ، علي كاظم داود ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ط١ ، ٢٠١٤ .
١٣. عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال أوئليه ، ترجمة: نهاد النكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٤. فهم السينما -السينما والأدب ، لوي دي جانيتي ، ترجمة: جعفر علي ، منشورات عيون المقالات ، مراكش ، (د.ت)
١٥. في مشكلات السرد الروائي ، د.جهد عطا نعيمة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
١٦. قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ترجمة: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٣ .
١٧. القصة الرواية المؤلف- دراسة في نظرية الأنواع الأدبية ، تودروف وآخرون، ترجمة وتقديم : د.خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
١٨. القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، ترجمة: كامل عويد العامري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤ .



م.د. أحمد عزوي محمد

١٩. ما يصنعه السرد ما تستدعيه القراءة ، علي حسن الفوز ، دار الفراشة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط ١ ، ٢٠١٣ .
٢٠. معجم مصطلحات الرواية ، د.لطفى زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار لنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
٢١. نظرية الرواية-دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، الدكتور السيد إبراهيم ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

## ثانيا : الأطاريح والرسائل الجامعية

١. مابعد الحداثة في النقد العربي الحديث-نقد النص الشعري أنموذجا ، أحمد عزوي محمد السامرائي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية /جامعة تكريت ، بإشراف : أ.د.محمد صابر عبيد ، ٢٠١٣ .

ثالثا : الدوريات والصحف

١. سؤال الهوية في رواية الحفيدة الأميركية ، صادق ناصر الصكر ، جريدة العالم ، ع ٨٣٨ ، بغداد ، ٢٢ تموز ، ٢٠١٣ .

رابعا : مواقع الأنترنت

- ١ . موقع : ويكيبيديا

- [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B9%D8%A7%D9%85\\_%D9%83%D8%AC%D9%87\\_%D8%AC%D9%8A](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B9%D8%A7%D9%85_%D9%83%D8%AC%D9%87_%D8%AC%D9%8A)
- [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1\\_56\\_\(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1_56_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)

- ٢ . موقع الناقد العراقي

<http://www.alnaked-aliraqi.net/article/2954.php>

## الملخص :

يشغل هذا البحث على بيان التداخل السردى السينمائي وأبعاده الدلالية في الرواية العراقية الحديثة ، الذي ينتج عنه تجاوز الصيغ التقليدية في تقديم الأحداث وتبني تقانات التشكيل السينمائي التي تكسر تتابع الأحداث ، فتدخلنا في سياقات زمانية ومكانية يتداخل فيها الماضي



بالحاضر بالمستقبل تداخلا متشابكا ، وتبرز التقانات السينمائية على نحو واضح في لجوء الروائية إلى التقطيع والمونتاج والمشاهد وتصوير الأحداث بتفصيلية تشي بتدخل تأثيرات الكاميرا وأسلوبها في العرض السردى للأحداث ، وهو أسلوب لا يقتصر تأثيره على توظيف هذه التقانات، بل يتعداه إلى الكشف عن تدخل مؤثراتها في فهمنا للكتابة الأدبية الجديدة التي تتفاعل مع تطورات عصر الصورة ، وهذا الكم الهائل من التدفق الصوري والتقاني الذي نقل الرواية إلى مرحلة ما بعد الحداثة التي تتداخل فيها الفنون والثقافات على نحو عميق ولافت وجدير بالرصد والتحليل . إن هذه الرؤية المنهجية لا تتحرك بعيدا عن العينة الأدبية المختارة للبحث وهي رواية "الحفيدة الأميركية" لإنعام كجه جي ، بل تتحصل على سمتها وأدواتها التحليلية من معطيات الرواية ، لئلا تصبح تصورات منهجية وإجرائية مُدخلة قسرا على مناخ الرواية ورؤاها ، وهي بهذا تحافظ على مرونتها النظرية والتطبيقية ، وتتفاعل على نحو متممٍ معها وصولا إلى نتائجها ، ويشتمل البحث على المحاور الآتية :

- مدخل
- سينمائية الأحداث ، وتشتمل على :
  - ١ . استثمار التقانات السينمائية في تقديم الأحداث .
  - ٢ . الوصف الصريح للأحداث بأنها فيلم .

### Search Summary

this research work to the statement of overlapping narrative film and dimensions Read in modern Iraqi novel, which result in bypass traditional formulas in the provision of events and the adoption of technologies forming film that breaks the sequence of events, which inter us in temporal and spatial contexts in which the past interfere with the present for the future overlap entangled, and highlights the technologies film on clearly in the resort feature to chipping and montage scenes and photographing events by Detailing discover



intervention camera effects and style in the presentation narrative of events, which is a method effect is not limited to the employment of these technologies, but also to detect interference influences in our understanding of the new literary writing that interacts with the developments of the era's , and this huge number of the picture flow and technological transfer which the novel to the stage of post-modernism in which the arts and cultures interfere deeply and impressively It should be monitoring and analysis .This methodology vision is not moving away from the literary sample selected to search a novel "American Granddaughter" to Inaam Kachachi, but is obtained on its characteristic and tools analytical data of the novel, lest perceptions methodology and procedural inserted become forcibly on the climate of the novel and visions, which this keeps the elasticity theory and applied, and to interact with them about growing up to the results .