Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.1 Serial Number. 28

e Panoramic Narration and its Components in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad

Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1000

Shahram Delshad[1]
Lecturer in Arabic Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Received:1 September 2021 ▌Received in revised form:8 November 2021 ▌Accepted:26 December 2021

Abstract

Panoramic narration is one of the narrative patterns that have been employed in new Arabic novels. The new narrative form has a comprehensive and extended character and superior visual strength. It allows the narrator to create his novel based on the scenes and illustrative captures. It also helps him to speed up and disrupt the narration and delve into the details of the spoken material to reflect the ugliness of the material or its preference for more impact and confidence among the audience. Applying panoramic narration to Ahmed Saadawi's novel Frankenstein in Baghdad, this article aimed to study this narrative pattern and its main characteristics in this novel that monitors some Iraqi issues in the current era. The study concluded that the novel has distinct characteristics in terms of the novelistic elements, approaching it with a panoramic narration. The narrator narrates the events according to the background or over-view observing them from a distance. It was also found that Saadawi describes the events and scenes in a comprehensive and realistic manner, as if they were running towards our eyes completell like the camera records. So we can see the visual power of the events clearly in the novel due to the possibility of panoramic narration in depicting things.

Keywords: Panoramic Narration, Frankenstein in Baghdad, Vision, Visual Power, Comprehensiveness**.**

[1] - Corresponding author. Email: Sh.delshad@ymail.com

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:٥٩-٤٤

السرد البانورامي ومؤشراته في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي

(المقالة المحكمة)

شهرام دلشاد (مدرس محاضر في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، جيلان، إيران، الكاتب المسؤول)[١]

Doi: 10.22067/jallv14.i1.2012-1000

الملخّص

السرد البانورامي من الأنساق السردية التي تم توظيفه في الرواية العربية الجديدة. الشكل السردي الجديد الذي له طابع شمولي وممتد وقوة بصرية فائقة بما يكون مقتضباً من تقنية البانوراما من تقنيات الفن الفوتوغرافي. فهو يتيح للروائي أن يبني روايته على أساس المشاهد واللقطات التجسيدية كما يساعده في تسريع السرد وتعطيله والخوض في تفاصيل المواد المحكية لتعكس بشاعة المادة أو تحبيذها أكثر أثراً وثقة في المتلقي. نظراً إلى توظيف السرد البانورامي في رواية فرانكشتاين في بغداد، لأحمد سعداوي، تتوخى هذه المقالة، دراسة هذا النمط السردي ومؤشراته الأساسية في هذه الرواية التي تتجسد بعض القضايا العراقية في العصر الراهن، وهي تعد من مشروع الرواية الجديدة التي تقمصّت بالفنون والأشياء الجديدة وظهرت في الأنواع والأشكال المختلفة وهذه الدراسة تمارس دراسة هذه القضية وتنوي الكشف عن إحدى أنساقها. قد تخلّصت النتيجة إلى أن الرواية تتمتع بالخصائص المتميزة على صعيد العناصر الروائية تقتربها بالسرد البانورامي؛ فالروائي يروي الأحداث حسب الرؤية الخلفية أو الفوقية برصدها على البعد. كما نجد أن سعداوي التقط الأحداث والمشاهد بالطابع الشمولي والواقعي بحيث كأنها تجري تجاه أعيننا بصورة كاملة كما يسجل الكاميرا، إذن يمكننا معاينة القوة البصرية للأحداث بجلاء في الرواية، لإمكانية السرد البانورامي في تجسيد الأشياء وتصويرها.

الكلمات الدليلية: السرد البانورامي، فرانكشتاين في بغداد، الرؤية، القوة البصرية، الشمولية.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٦/١٠ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/٨/١٧ تاريخ القبول: ١٤٠٠/١٠/٥

[١]. الكاتب المسؤول: Sh.delshad@ymail.com

١. المقدمة

الرواية الجديدة تقدمت تقدماً باهراً في العصر الحديث وأصبحت كينونة مستقلة مبتكرة إبداعية متمايزة، واتخذت العديد من تقنياتها الروائية وأساليبها السردية من العلوم والفنون الأخرى؛ خاصة الفنون البصرية كالسينما والمسرح؛ وعرفنا أن لهما حظاً وافراً في تطور الشكل الروائي الجديد. لكن هناك أيضاً فنون أخرى لها مساهمة كبيرة في تطوير الرواية العربية وحركتها ونموّها نحو الرواية الجديدة واستعمال الأشكال السردية الجديدة؛ من هذه الفنون هو فن الصورة الفوتوغرافية التي تستظل أذيالها على الأدب بأنواعه المختلفة والنقد والرواية في أشكالها المتعددة. وهنا ننوي دراسة علاقة الرواية بالتصوير الفوتوغرافي عبر استعارة إحدى تقنياتها بواسطة النص السردي فهي تقنية البانوراما. فهو من أهم آليات التصوير الفوتوغرافي، حيث كثُر استخدامه في السردية العربية لكثرة الأحداث المدهشة والحروب والثورات والإرهابات والاغتيالات وضرورة سردها وشكّل نوعاً سردياً نابضاً قد يطلق عليها السرد البانورامي.

الواضح أن للتصوير الفوتوغرافي تقنيات وآليات متعددة ومنوّعة فهو يتضمن على عدة الوسائط والوسائل والمستويات يتدربها الفنان الفوتوغرافي ويستخدمها ببساطة وإبداعية خاصة حين عملية الالتقاط والتصوير. لأجلها نجد في الأرشيفات والآلبومات، في المواقع والمعارض أن الفنان الفوتوغرافي يقدم لنا صورة رائعة وباهرة وخلّابة عن الظواهر الموجودة الهامشية حولنا فنحن عاجز عن تصويرها وتجسيدها. حينذاك نحن نمرّ ونعبر من هذه الظواهر بالسهولة ولا تثير فينا أي دهشة وإعجاب؛ بما أن الفنان الفوتوغرافي له براعة متميزة في هذا المسار ويحمل حاسة مرهفة في كشف هذه الصور وتقديمها، يلتقطها بدقة حيث يلتفت انتباهنا. البراعة التي تخص بالأديب البارع المتميز ولا يمتاز بها كل الناس. يجدر بالذكر أن الفنان الفوتوغرافي في عملية الالتقاط والتصوير، يستخدم عدة التقنيات كالإضاءة، والحركة والاستفادة المناسبة من العدسات والزووم ومن تقنية البانورما والمونتاج وإلخ. يمكن للروائي أن يقوم باستخدام هذه التقنيات جميعاً أو بعضها في النص السردي؛ نظراً إلى اطلاعه على هذه الآليات ودقائقها، أو الموضوع الذي يعالجه في الرواية، أو التيار الذي يكتب عمله السردي في ذلك السياق. لكن التقنية التي أصبحت أكثر استخداماً في السرد الجديد ورغب فيها الروائيون في أعمالهم الروائية المختلفة، تحمل في سرد الموضوعات والمواد المختلفة خاصة الموضوعات الاجتماعية والسياسية والإجرامية، ورحابته على اشتمال جميع جوانب الشيء المحكي والعرض الذي احتلته الشخصيات والأحداث.

فالسرد البانورامي قوي في تقديم الأشياء، حيث يقوم الروائي عبره، برصد التفاصيل والملامح التي تتوارى عن أعين الراوي العادي أو تضيع في السرد التقليدي نظراً إلى حيادية الكاتب وتركيزه كما ينفلت في الرواية الجديدة نظراً إلى تحطميها وتشظيها. لأجل هذه القدرة الفائقة أصبح السرد البانورامي مهتماً به من جانب بعض الروائين الجدُد، حيث يستخدمه مباشرة وغير مباشرة. فالروائي العراقي في إبداعيته الممتازة الفائزة بحصد جائزة البوكر، اتخذها مبنى للروايته حيث يتابع السرد البانورامي بمؤشراته العدة في رصد الأحداث والشخصيات والخطابات وملء الفجوات وتجسيد الصور والأشياء. فهذه الدراسة تنوي أن تدرس هذا النمط السردي في رواية فرانكشتاين في بغداد لتتم إلى إجابة على السؤالين التاليين:

ما هي مؤشرات السرد البانورامي الموظفة في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي؟

ما هي الجماليات والدلالات التي تكمن وراء توظيف هذه المؤشرات؟

نفترض للسؤال الأول أن الروائي استخدم ثلاث مؤشرات بانورامية هامة في روايته الشهيرة وهي الواقعية والشمولية والرؤية الخلفية والطاقة البصرية. ونفترض للسؤال الثاني أن الروائي وظّف هذا النمط السردي للإشراف على المادة المحكية ورصدها

من جميع الجوانب وهذه الوظيفة هامة للروائي ليجسد صورة كاملة واقعية عن الإرهابية وأبعادها في بغداد كما تساهم في تزايد العلاقة بين الرواية والمتلقي حسب الصورة النابضة البصرية التي تعرضها الروائي.

٢. خلفية البحث

رغم بعض الإشارات حول توظيف تقنية البانوراما في بعض الروايات أو الإشارة إليها ضمن أساليب أخرى كالسرد المشهدي والموضوعي، لا نجد دراسة مستقلة تتحدث عن هذا النمط السردي في عمل قصصي ما؛ لكن نجد دراسات وبحوثا غير قليلة حول رواية فرانكشتاين في بغداد بعد نشرها في المجلات الداخلية والخارجية، لأهميتها اللامعة في صعيد السرد العربي، منها مقالة «القوطية ما بعد الحداثية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي»، (١٣٩٧)، بقلم صديقة حسيني ومهين حاجى زاده، تناولت المقالة الفن القوطي السردي واستخدامه في هذه الرواية من قبل الروائي وتحدثت عن عدة مؤشراتها الدلالية في الرواية.

ومقالة «تقييم الفاصلة السردية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي»، لنفس الباحثتين؛ (١٣٩٨)، تناولت هذه المقالة عنصر الزمن ومؤشراته في هذه الرواية على أساس نموذج جيرار جينيت. قد بحثت الباحثتان الفاصلة بين الأزمنة السردية في الرواية وأشارتا كيف أدى توظيف الخطاب المباشر وغير المباشر في النص السردي إلى تقليل الفاصلة السردية وهذا ينتهي إلى ممارسة الرواية والتأثر منها من قبل المتلقي. وكذلك مقالة، «سيميولوجية فوضى العنف في رواية فرانكشتاين في بغداد؛ قراءة تداولية» (٢٠١٦)، بقلم زينت عبد الأمير حسين القيسي، التي تناولت مظاهر العنف في الرواية ورصد دلالتها وأسباب توظيفها في الرواية. وقد وصلت الباحثة إلى أن الروائي يرمز بهذا الأسلوب إلى خلخلة المجتمع العراقي وزعزعة بنائها خلال الاحتلال. وكذلك مقالة «الترميز النسقي في رواية فرانكشتاين في بغداد» (٢٠١٦)، بقلم فراس صلاح عبد الله العتابى، تناول الباحث فيها رموز الشخصيات ودلالاتها في الرواية، بما أن الروائي وظف شخصيات مبتكرة بارعة متخيّلة في صعيد السرد العربي واقتبس من الرواية الغربية بنفس العنوان، لأجل هذا، رأى الباحث ذات دلالات خاصة وعرف أنها نشأت من فوضى الأحوال في المجتمع العراقي وهيمنة التناقضات والثنائيات فيه. وهناك أيضاً بعض البحوث في المواقع والمقالات المؤتمرية درست الرواية، لكن هذه المقالة معتمدة على تيار علاقة الرواية بالفنون البصرية والسمعية تتحدث عن تقنية بانوراما وأسلوب السرد البانورامي الذي تم تشكيله وفقاً لاستخدام هذه التقنية في الرواية المذكورة.

٣. السرد البانورامي، التعريف والتحديد

الرواية تعد شكلاً أدبياً مفتوحاً تتفاعل مع النصوص والأجناس الأدبية والفنون البصرية والسمعية المتعددة وتداخل مع سائر الأنواع والفنون والأجناس. يجدر الذكر إن «تداخل الأجناس معناه أن يخترق جنس قواعد الجنس الثاني ويصير جزءاً منه فيصبح اجتماع جنسين في جنس واحد، أما إذا زاد التداخل عن حده فإنه يؤدي إلى انحلال وتلاشي هذا الجنس الذي أصابه التداخل، لكن من ناحية أخرى هذا التداخل يعين الجنس الأدبي في التطور والتجديد» (القصراوي، ٢٠٠٨: ٧٣٠). نحن

نلمس هذه الظاهرة في نطاق واسع في الرواية الجديدة أكثر من الروايات الحديثة[١] والتقليدية[٢]، وهي إن كانت حاضرة حتى في التراث السردي لكن تم استخدامها في المرحلة الأخيرة من الرواية العربية التي افتتحت في أواخر السبعينات ولاتزال تستخدم فيها في نطاق واسع.

الرواية في سبيل استخدام الصورة في الآونة الأخيرة، اعتمدت على تقنيات الفنون التشكيلية والسينمائية والبصرية (أشبهون، ٢٠١٣: ٧) حيث هي تعتمد في بعض الأحيان على تقنية البانوراما، وتتخذ مؤشراتها وخصائصها حيث تكون تلك المؤشرات خاضعة للرواية وريشة الكاتب الإبداعي؛ إذن أصبح توظيف تقنية بانوراما في الرواية الجديدة، في العصر الحديث، حيث أطلق النقاد السرد البانورامي على أحد أنواع السرد. وأول من تحدث عن الأسلوب البانورامي بوضوح وصراحة في السرد هو "تزفيتان تودورف"[٣] حيث يقسم السرد إلى نوعين: «تجدر الإشارة إلى أن تودورف هو أول من أوضح مفهوم الصيغة[٤] بشكله الدقيق عام ١٩٦٦م، وقد انطلق في تحديده لنمطيها الحكي والعرض[٥] من تقسيم النقد الأنكلو – أمريكي[٦] لأساليب السرد إلى الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، على افتراض أن هذين النمطين تعود أصولهما إلى التاريخ والدراما، الأول صيغة سردية محضة، ويكون فيها الكاتب مجرد شاهد ينقل الأحداث ويخبر عنها دون أن يدع الشخصيات تتكلم، أم في الدراما فالأمر على العكس من ذلك، إذ لا تنقل أحداث القصة سرداً وإنما يتم تقديمها بوساطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون أمام أعين الجمهور، ويكون السرد مضمناً في حوار بعض مع بعض» (العزى، ٢٠١٠: ١٢٤). المفهوم الذي يقصد به تودورف هو المفهوم المقصود لدينا لأن في السرد البانورامي أو في استعارة تقنية البانوراما من التصوير الفوتوغرافي يكون الروائي شاهداً للأحداث غير مشارك يسرد أو يلتقط ما جرى على بعد.

لكن بعض الباحثين لايعتبرون فروقاً جزئية بين السرد البانورامي والسرد المشهدي والموضوعي والمسرحي، ويعتقدون أنهما كلمتان مختلفتان لمعنًى واحد. كما يعتقد صابر عبيد «السرد البانورامي أو المشهدي، أو الموضوعي أو المسرحي هو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيها أو تشعر به. وهذا السرد نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم الذي يتولى تحليل الشخصيات وتحديد كل ما يتعلق بها من مشاعر وسلوك وأفكار دون أن يترك شيئاً للمتلقى كي يكشفه بنفسه ما يتعلق بالشخصيات. كما أن القاص لا يدعي في السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. ويعني هذا أن السرد الموضوعي يركز على الكشف لا على الإخبار، أي أن عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القارئ لا على القاص، و من هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في الإنتاجات القصصية المعاصرة، وفي الوقت نفسه يخضع المشهد

---

١. فترة هامة في تطور الرواية العربية تبدأ في الأربعينات وتنتهي في السبعينات. من أهم رواة هذه الفترة نجيب محفوظ وأهم الأساليب السائدة فيها هو نمط الواقعية (وادي، ١٩٩٦: ٧٩).

٢. أولى مراحل تطور الرواية العربية وهي تبدأ من زمن نشر رواية زينب لمحمد حسين هيكل، اعتبرها النقاد أول رواية عربية وتنتهي في بداية الأربعينات (المصدر نفسه، ٥١)

٣. Tzvetan Todorov.

٤. المقصود من الصيغة في السرد أشكال مختلفة للتبئير في العملية القصصية وهي تقسّم إلى التبئير الخارجي والداخلي.

٥. العرض تعادل représentation والسرد تعادل Narration في الإنجليزية وهما تطلقان على عملية سردية تستخدم معا، أي القاص يسرد الأشياء ويعرضها ويخلق العرض السردي للموضوعات والمضامين.

٦. بما يساهم النقاد الإنجليزيون والإمريكيون في تطوير النقد العربي الجديد أو في حقل الرواية الجديدة والرواية المضادة، اصطلح على هذا التيار النقدي بمدرسة نقدية الأنجكو – الإمريكي.

في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة والمكان والزمن والحدث» (عبيد، ٢٠٠٨: ١٢٣). كما يعتقد البعض «وقد تبنى العديد من النقاد آراء هنري جيمس أمثال بيرسي لوبوك في كتابه صنعة الرواية، والذي ميز فيه بين الأسلوب البانورامي الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، وبين الأسلوب المشهدي الذي يتخذ السارد فيه جانبا ويفسح المجال لشخصياته» (لوبوك، ٢٠٠٠: ٢٢٥). هذه التعاريف والتحديدات مرتبطة بأطرنا في البحث عن السرد البانورامي في الرواية الجديدة، لأن هذه التقنية تتحول السرد إلى الطابع الخاص به يتمايز عن الأساليب السردية الأخرى.

٤. إطلالة على الرواية

رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي من الروايات أكثر مبيعاً وانتشاراً في العصر الحديث حيث بلغت أكثر من عشر طباع في السنوات الأولى من انتشارها. ومن الأعمال الإبداعية الطريفة التي أنتجت على صعيد السرد العربي. هذه الرواية صدرت وانتشرت في سنة ٢٠١٣م، وحصدت جائزة البوكر العالمية في دورته التاسعة أي في سنة ٢٠١٤م. هذه الرواية مبتكرة من حيث الموضوع والشخصية والمضمون، فهي عمل ممتاز جداً. تواكب أحداث العراق المعاصرة كما تناضل الانتحار والإرهاب والانفجار في هذا البلد العربي خاصة وفي البلدان العربية والعالم عامة. هذه الرواية تدل على فكرة الثأر والانتقام حيث تقوم شمسة شخصية متخيلة صنعها هادي العتاك بواسطة قطع متناثرة من جثث الضحايا في انفجار بغداد بانتقام عن مسببي الانفجار. هذه الرواية مقتبسة من رواية فرانكشتاين الإنجليزية لرد بايرون. وأيضاً من رواية فرانكشتاين لماري شيلي. ففي تلك الرواية أيضاً نجد صياغة شخصية فرانكشتانية بواسطة العالم الذي يصنع من جثث الأموات شخصية متخيلة. اقتبس سعداوي هذا الأسلوب من صعيد الواقع العربي العراقي حينما شخصية روايته بائع الصحف، يصنع الشخصية الفرانكشتانية من جثث الضحايا خلال الأعمال الإرهابية. إذن هي تستعير من الروايات الغربية الفرانكشتانية على صعيدين الواقعي والخيالي الفانتازي. يجدر بالذكر أن هذه الرواية ذات قوة بصرية وسينمائية وتصويرية كبيرة حيت ترسم لنا الروائي أحياء بغداد وشوارعها و أزقتها بوضوح عبر السرد التصويري. في هذه العملية نجد نماذج كثيرة من الصور البانورامية من قبل الراوي الذي يسعى أن يمارس تقنية البانوراما في سرد الأحداث. هذه الرواية ترجمت إلى عدة اللغات منها اللغة الإنجليزية والفرنسية والفارسية.

٥. البحث والدراسة

بناءًا على مفهوم السرد البانورامي واستعارة تقنية البانورما في الرواية الجديدة، يجدر بالذكر أن السرد البانورامي يعتمد على ثلاثة مؤشرات هامة وهي على التوالي أولاً: شمولية الصورة التي تنتهي إلى تخييل الثقة والواقعية، ثانيا: موقع الروائي من الزاوية الفوقية أو الخلفية على مسافة بعيدة لالتقاط الصورة، ثالثاً: القوة البصرية الفائقة للسرد وقوتها التجسيدية، حيت تعتمد الرواية على المشاهد واللقطات. هنا نأتي بتعريف هذه المؤشرات وتحليل الرواية على أساسها؛ يجدر بالذكر لا توجد نظرية خاصة حول السرد البانورامي والباحث استخرج هذه المؤشرات الثلاث من قراءة الرواية المتعمقة وقام باستخراج النماذج في سياق تلك المؤشرات والأطر.

٥ . ١. الشمولية والواقعية (Inclusiveness and realism)

الشمولية والواقعية من السمات الأساسية في النقد الروائي. يمكن للروائي أن يتخذ أساليب وآليات متعددة لخلق الأفق الشمولي وتجسيده كالمعجم اللغوي الثري، وتعدد الرواة أو الأصوات، أو خلال وحدة الزمان أو المكان؛ لأن في السرد البانورامي «أحداثا متعددة من قصة واحدة تدور في نفس الوقت ومع ذلك فإن جميع المشاهد تعرض في صورة واحدة وضمن إطار واحد فقط» (ديويد، ٢٠٠٧: ١٣). إذن نظراً إلى الصبغة البصرية في السرد البانورامي نجد له قوة فائقة في تجسيد الأمور والأحداث من حيث واقعيته وشموليته. إذن يتجسد الواقع بأكمله في السرد البانورامي؛ بما أن الصورة الواحدة غير بانورامية لا تنتقل الواقع بما هي تُعرَض وتقدم جزءاً خاصاً منها، ربما هذا الجزء يعكس الواقع أو يهدمه أو يستره ويخفيه، أي يقدّم ما هو الطارئ ويخفي ما هو يعد ركيزة أساسية؛ لكن حينما يتم اتخاذ السرد البانورامي، ينقُل الروائي الصورة بكل ما تحتويه بأكملها في المتن الحكائي ولا يعتمد على التركيز والتكسير، أو على التحطيم والتشطي، أو بيان جزء منها، الجزء الذي يقصده هو على حسب رغباته ونيّاته واختفاء الجزء الذي لا يميل إليه. إذن هذا النمط الروائي تناسب الواقع وله قدرة على انعكاس الواقع كما هو، ويقدم صورة شاملة من جميع جوانبها؛ في الصورة البانورامية لا يضحي أحد أجزاء الصورة ضحية للجزء الآخر بل كل الأجزاء من الأقسام الطارئة والأصلية، الهامشية والرئيسية موجودة في طيات النص التصويري؛ فهي تعد وسيلة أفضل وتقنية مثالية لتجسيد الواقع وتكميلها وتقديم أضواء متكاملة وتجليات شاملة وعميقة عن الصورة المنتقاة.

قراءة "رواية فرانكشتاين في بغداد" توحي الشمولية وتوهم الواقعية لدى المتلقي، فهي تُسرد الواقع بالصدق والأمانة ولا تخون الواقع كما لا تمثل تقديم الجزء وتناسي الكل. تبلور الواقع العربي العراقي بكل دلالاته في الرواية والروائي استمد من الصور البانورامية في متابعة حركات الناس وتصوير أجواء متسايرة في بغداد في الانفجارات والإرهابات ونجد سعداوي حريصاً على تقديم الواقع وكذلك الشخصيات حريصة على تقديم الواقع في النص السردي، حيث يتسم الراوي هادي العتاگ الشخصية الرئيسية بهذه السمة حينما يقول: «كي يجعل لقصته جاذبية أكثر كان هادي العتاگ حريصاً على إيراد التفاصيل الواقعية. وهو يتذكر هذه التفاصيل كلها ويوردها في كل مرة يروي فيها أحداث القصة التي حدثت معه» (سعداوي، ٢٠١٣: ٢٥). إذن لو يمكن اعتبار الروائي غير ناجح في هذا الأمر لكن هو اتخذ مباشراً واعياً السمة الشمولية والواقعية في سرد روايته حيث تحصل لديه هذه السمة عبر اتخاذ السرد البانورامي ذي الطابع الشمولي، كما نجد في مواصلة هذا البند حينما يتحدث عن القصة التي حدثت معه؛ تميل ريشة الكاتب فيها نحو الأفق البانورامي الشامل حيث يقول:

«ها هو في مقهى عزيز المصري على التخت الذي في الزاوية الملاصقة لزجاج واجهة المقهى، يجلس ويسمع على شاربيه ولحيته المفرقة، ثم يطرق بالملعقة الصغيرة بقوة في قعر استكان الشاي ويرشف رشفتين قبل أن يبدأ بسرد الحكاية من جديد، وهذه المرة على شرف بضعة ضيوف جدد أغراهم عزيز المصري بسماع حكايات وأكاذيب هادي العتاگ» (المصدر نفسه، ٢٥).

الواضح أن الكاتب قرّب الصورة السردية الخالصة إلى السرد البانورامي حيث تناول تفاصيل الحدث المحكي وجزئياته ونحن نحس في هذه اللقطة المقتبسة أن الروائي حريص ألّا يختزل جزءاً في عملية السرد. هذه الوظيفة انتهت لديه إلى الشمولية بما نجد تحديداً محسوساً للحدث المسرود. الكاتب رصد كيفية جلوس الشخصية الأصلية بدقة بجميع خصائصه، كما يرصد أفعالها مثلما يرصد الكاميرا، من الشرب والأكل والتحدث والسماع.

على رغم من تعايش الرواية مع الواقع العربي والعراقي وانعكاسها في المتن الحكائي بواسطة الصور البانورامية المتعددة، نجد في القسم الأخير من الرواية أنها تتوغل في الفانتازيا وعالم الخيالات حينما تقتبس من الروايات الفرانكشتاينية الغربية، أو بعدما يقوم الهيكل الفرانشكتايني التخييلي المصنوع بواسطة هادي العتاگ بالثأر والانتقام، أي حينما تعود إليها الحياة والحركة. هذه البنية الفرانكشتاينية تسمى بالاسم الخيالي والغريب "الشمسة". لكن الروائي في سرد الأحداث والوقائع حتى في هذه الأحداث الفانتازية، ذو طابع شمولي وواقعي ويدخل في مجاهل الحدث وزواياه، يستحضر ما هو يشاهدها في عتبات نصه الروائي، حيث يسعى فيها سعداوي أن ينتج صورة واقعية وشاملة عن موضوعات سرده، الصور التي تساهم جميع الأجزاء في تشكيلها كما نجد في الصورة التالية:

«جاءت سيارتا شرطة حوضيتان وأغلقتا فتحتي الزقاق رقم الواحد. نزل خمسة من رجال الشرطة مع أسلحتهم وكان معهم أميريكي من الميلتري بوليس. دفعوا الناس الفضوليين إلى ما وراء دون السيارتين. كان الزقاق خالياً منذ الصباح، واكتفى الكثير من الأهالي بإطلالة صامتة وخائفة من نوافذ الشناشيل القديمة المطلة على الزقاق، التي توحي للناظر بأنها ستسقط بمن فيها من أي لحظة. كان السكون تاماً بينما يقوم أحد الشرطة بالتقاط صور كثيرة في يده» (سعداوي، ٢٠١٣: ٧٩).

كما نشاهد إن الروائي بواسطة الأعداد وبيان الحالات والأشياء يسعى في تجسيد الفضاء الروائي والحيّز السردي، كما يتوخى بالتصوير الشامل ومقتصد عن جميع مكوّنات الصورة ليجسّد الصورة تجسيداً بانورامياً. يحدد فيها عدد السيارات وعدد رجال الشرطة كما يحدد فيها الشرطة العراقية والإمريكية وعددهما. ولا ينسى موقف الأهالي والناس حينما جاء الشرطة والسيارات وتجسيد حالتهم وفزعهم. كما لا يغيب صورة الشرطي الذي يقوم بالتقاط الصورة من الزقاق؛ وبهذه الوسائط والوسائل والأدوات، قد قرّب الروائي سرده إلى صورة بانورامية شاملة. إذا تعتمد الصورة أو اللقطة على الشمولية فهي تؤدي أيضاً إلى الواقعية؛ لأن الشمولية تعني تجسيد الصورة من جميع الجوانب والاعتبارات وما حذف إحدى أجزائها فالروائي يقوم بإدراج جميع مواد الصورة في هذه الاقتباسية البانورامية؛ الواقعية تعني السرد الأمين والصادق عمّا يجري كما تعني السرد الشامل والكامل عما يجري وهذه الصورة تعتبر صورة واقعية لاحتوائها على الشمولية.

سعدواي في روايته هذه اتخذ الصورة البانورامية في عدة مواضيع وظروف؛ فهو التقط هذه الصور عن مدينة بغداد، عن الانفجارات والجثث والضحايا عن أزقة بغداد، وحاراتها، وأنحائها، وشوارعها، وأماكنها، وعن ازدحام الناس ومراقبتهم ومواكبتهم وعاداتهم وأعمالهم طيلة الأحداث الفجائية والإرهابية. فهو استفاد من كل جهة من طاقات اللغة لصياغة الصور البانورامية ليزوّد القارئ بالشمولية والواقعية. هذه الأحداث الانتحارية والإرهابية مأساة كبرى في جميع أنحاء العالم يجب أن يتناولها الروائي والمخرج والمؤرخ وكل الإنسان والأديب من كل صنف وطبقة وجنس، من جميع جوانبها، ويسردها بالأمانة والصدق ليحل الموضوع ولتنتهي المأساة. هذه هي ما تكلّف سعداوي نفسه على رواية "فرانكشتاين في بغداد"؛ موضوع الإرهابات وعواقبها ونتائجها مستخدماً السرد البانورامي ليشمل تصوير جميع جوانب الحدث وليصور تصويراً واقعياً مطابقاً للواقع المعيش. فهذه الرواية باستخدام هذه النوعية السردية، تنعكس الواقع العراقي الحديث حتى في السنوات بعد القرن الواحد والعشرين. البلد الذي يعاني من الانفجارات والانتحارات التي تقع بواسطة جماعات وعصابات إرهابية؛ فسعداوي كمفتش وكمحلل اجتماعي وبالأحرى كفنان فوتوغرافي يجسّد هذه المأساويات في صور مستقلة ومتكاملة. فإن تحتو روايته على عدة صور ولقطات مستقلة لتجيسد الواقع العراقي لكن روايتها بأكملها على وجه العموم تعد بانوراما الواقع العراقي خلال الانتحارات والانفجارات.

وحينما ينأى سرد الأحداث أو التقاط المشاهد والصور عن الواقع، يسرد الروائي، سائر الحوادث التخييلي على شكل إبداعي يوهم القارئ الحقيقة وينتهي إلى تخييل الثقة والواقعية؛ هذا التخييل يكتسب بواسطة تقنية البانوراما المستخدمة. ففي رواية سعداوي نلمس هذه القضية بوضوح. حينما يُسرد الحدث من جميع زواياه ومنظوراته أو يسير على مسارات سردية سحرية يوهم الواقعية ويخيل الثقة لدى القارئ، كما أشار إليه النقاد فهو ميسور بواسطة عدة أدوات؛ «ففي أكثر القصص نجد رؤية الراوي تنطبق رؤية لكاتب، وبالتالي فإنها تتطابق مع رؤية القارئ الحقيقي أو المتخيل، فالراوي يحكي الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءًا أو يتمثلها؛ لأنه يسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التي تسير عليها الحياة المعيشة، وإذا تتطابقت رؤية الراوي هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارئ يُعدّ الرواي ثقة وإذا لم تتطابق معها يُعدّ الراوي غير ثقة أو مدلساً على حسب اصطلاح علماء الحديث» (الكردي، ١٩٩٦، ٩٤). و من هذه الأدوات الهامة هي الطريقة البانورامية لسرد الحدث. سعداوي في قسم الرواية التخييلي استخدم هذا الإطار لئلا يحطّم بناء الواقع كما نجد تخييلية الواقع عبر بناء الصورة البانورامية في الصورة التالية، توهم بالواقعية: «كان سائق السيارة قد تخلى عن نيته بدخول الشارع الفرعي المعتم، بعدما شاهد في منتصفه أمراً مريباً. حيث يقوم شخص ما بحمية وسرعة بتقطيع ذراعي رجل منطرح على إسفلت الشارع بمعونة بلطة عريضة لامعة» (سعداوى، ٢٠١٣: ٣٢٢). في هذه الصورة المتخيلة الروائية نجد الروائي قام بتحديد وتوصيف دقيق وشامل للمشهد المعروض؛ بهذه التقنية والصورة البانورامية يوهم الواقع كأنه مشهدٌ واقعيٌ حدث في شوارع بغداد في عالم الواقع.

بناءا على شمولية الصورة في السرد البانورامي، نجد هذه النوعية السردية تتناسب الروايات البوليسية والإجرامية التي تسرد الأحداث المدهشة من جميع الجوانب وكافة الأصعدة والمستويات. في هذه الروايات، نحن نواجه أحداثا درامية يقوم بها الجاني أو البطل السلبي فهي مليئة بالانفجارات والجرائم التي تقتضي أن يرويها الروائي عبر الضوء الشامل حيث يسجل جميع جزئيات الحدث ولا يترك جزءا منها. في اللقطة المستلهمة من رواية فرانكشتاين، نجد بوضوح استخدام هذه التقنية حيث يلتقط الروائي جميع ما شاهد وما موجود في المسرح ولا يدقق كما عرفنا في تقنية الزوم على جزء خاص ليصفها فقط بل في هذه الصورة البانورامية البوليسية تتناول إلى كل أجزاء الصورة فلا تغيب إحدى أجزائها تحت أقدام ريشة الروائي:

«حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال. التفت الجميع بسرعة داخل الباص، وشاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد، شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسيطة أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة؛ صراخ غير واضح ولغطٌ ومنبهات سيارات عديدة» (سعداوي، ٢٠١٣: ١١).

كما تشاهد هذا لقطة بوليسية من حيث الحدث والوقائع التي وقعت وحدثت في المتن الحكائي. والروائي في سرد هذه الصورة يفعل فعل الفنان الفوتوغرافي واستعار منه تقنية البانوراما. قد بدأ الروائي روايته بهذه الصورة البانورامية الشاملة المدهشة لبناء روايته على أساس هذا النمط السردي وليعلن أنه في روايته البوليسية اعتمد على هذه التقنية لتجسيد المناظر العريضة الإرهابية في ساحات وشوارع بغداد. الروائي نظراً إلى ماهية هذه الأحداث وأبعادها الوسيعة، التي تحتاج إلى رؤية وسيعة للسرد والالتقاط اعتمد على السرد البانورامي وقد جسّدها بنجاح وتأثير. قد حوّل الفلم عبر هذه الصور الشاملة إلى المشاهد السينمائية حيث تتناول الجميع.

٥ . ٢. الرؤية الخلفية (vision par derrere)

السرد البانورامي يتخذ الرؤية على حسب أسلوبها الكاميرائي، أي يميل نحو الرؤية من خلف. يشير لحميداني حول هذه الرؤية قائلاً: «حينما يستخدم السارد هذه الرؤية إنه يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر المنازل، كما أنه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يُدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم» (لحميداني، ١٩٩١: ٢٧) الصبغة الخاصة التي تربطه إلى الراوي التقليدي العليم، لكن بمنأى عن الحياد الذي يتسم به الراوي القديم. الراوي في السرد البانورامي يشاهد الأحداث ويرويها من الخلف والأصح أن نقول يلتقط الصور ويجسد المشاهد من زاوية خلفية بعيدة، إما الفوقية أو العمودية والأفقية، هذه الزوايا الثلاث تتناوب في السرد البانورامي، لكن الشيء غير المتغير هو كونه غير مشارك في السرد وصياغته.

الراوي في السرد البانورامي يضع نفسه في موضع ثابت ومحدد ويتابع في ذلك الموضع الأحداث والمشاهدات. إذن هو راو غير مشارك؛ أي لم يحضر في تطور الأحداث وتكميلها. حسب ما يقول النقّاد «يمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في ثلاثة أشكال: الأول أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليها. والثاني: أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث. النوع الثالث: هو الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحدا من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذا لنفسه مستوى زمانيا أو مكانيا أو إيديولوجيا خاصا به» (عزام، ٢٠٠٥: ٩٨؛ الكردي، ٢٠٠٦: ١٢٤). إذن الراوي في السرد البانورامي كشخصية الفنان الفوتوغرافي الذي هو يلتقط صورة ولا يوجد نفسه في الأحداث مثلما نجد في الروايات التلقيدية أو القصص القديمة، حينما الراوي يسرد فقط ولا يشارك في الحدث، أى الراوي عبر الرؤية الخلفية يرصد الوقائع بمنأى عن ساحتها. فالسارد في السرد البانورامي من حيث الرؤية والصياغة تماثل الراوي العليم يضبط جميع ما يشاهد ويرى ويسرده للمخاطب، كالمرآة.

كل ما رسمنا حول ماهية الراوي في السرد البانورامي، ينطبق على شخصية السارد في رواية "فرانكشتاين في بغداد". فنحن فيها نواجه براوٍ غير مشارك وقف على مسافة بعيدة بالقياس إلى دوامة الأحداث ويرويها ويلتقط الأحداث عليماً واعياً ويترك الشخصيات تفعل وتقول حسب ما تشاء. أول سمات هذا الراوي في هذه الرواية استخدام ضمير الغائب هو، فهو من أكثر الضمائر استخداماً في القصص القديمة والأسطورية والفلكورية، لكن من أقلها استخداما في الروايات الجديدة، كما يقول عزام: «تقديم الكاتب بضمير «هو» أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته» (عزام، ٢٠٠٥: ٩٠). إذن انخفض دوره وتحطّم بنيانه في الرواية الجديدة التي لا تقوم على هذا الضمير إلا نادراً؛ لكن رواية فرانكشتاين قائمة على هذا الضمير بوضوح وتتأكد أن الراوي بعيد عن النص مستقل عنه تروي الأحدث بهذا الضمير: «نزلت أم دانيال وودعته بيدها وهي صامتة. دخلت الزقاق الذي بدا هادئاً. وظلّت تسمع صوت خطواتها المتمهلة على الحصى والنفايات في الزقاق» (سعداوي، ٢٠١٣: ١٤). إذن الروائي العراقي استخدم هذه الصيغة في الرواية الجديدة بما هو اتخذ نوعاً سردياً يقترب بالسردية التقليدية من حيث الرؤية لكن يختلف عنها من حيث التصوير واستعارة التقنية الحديثة وإلخ. أي هو وظّف الضمير الغائب في أرضية إبداعية جديدة. كما نجد في هذه الصورة البانورامية توظيف ضمير هو لالتقاط المشاهد والمناظر؛ فالسرد البانورامى هو السبب الرئيسي للجوء إلى هذا الضمير.

الروائي انخرط إلى الطريقة السردية القديمة كما هو الممتاز في السرد السينمائي أو السرد المشهدي (فضل، ٢٠٠٣: ١٩٣). فالروائي في هذه الظروف الجديدة، مرتبك في استخدام الصيغ الروائية التقليدية، لكن مشروع الرواية الجديدة يتأكد عدم الانخراط إلى عالم السرد الموضوعي واستخدام ضمير الغائب، بل الأهم فيها أن يستخدم الروائي ضمير الأنا، لكن أسلوب السرد البانورامي، يقتضي أن يرمي الروائي إلى استخدام الضمير الغائب ليسجل المشاهد ببساطة كالفنان الفوتوغرافي؛ إذن يستحيل استخدام كلتا الطريقتين معاً، أي الاجتناب من استخدام ضمير الغائب مع توظيف السرد البانورامي. بل هذه النوعية السردية تركز على السرد الموضوعي. «لقد اغتنت التجربة الروائية العربية، لأنها تفاعلت تفاعلاً إيجابياً مع التراث السردي العربي، تفاعلها مع الرواية الغربية وهي مضطرة لتنفتح على تنوع التجارب السردية العالمية لكي تنجح في تحقيق تراكمات تؤهلها للانتقال إلى الرهان المطلوب. أما إذا اكتفت بما هو متيسر، ولم يتطور النقد المواكب لها، فإنها لا شك ستعرف مصيراً آخر» (يقطين، ٢٠١٠: ١٦٤). إذن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر ضروري وفق الظروف التي يميل إليها الروائي حسب التحولات التي حدثت في المجتمع الذي يعيش فيه الروائي ويتم الرجوع إلى الأسلوب الموضوعي في السرد البانورامي لتمثيل وتجسيد التحولات الكبرى التي أصابها المجمتع.

الفنان الذي وقع خلف كاميرا له رؤية خلفية لرواية الأحداث ولاستحضار الأحداث والصور. توظيف السرد البانورامي في رواية فرانكشتاين انتهى إلى عدم انخراط الروائي إلى الرؤية المصاحبة الداخلية أو الرؤية الخارجية. يجدر بالذكر «قد صُنّفت (الرؤية) في ثلاثة أنواع، وهي: الرؤية الخارجية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب. الرؤية الداخلية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية، والرؤية المتعددة، وتتمثل في الروايات التي تصور الصراع الفكري والحياتي (عزام، ٢٠٠٥: ٩٣). قسمها بعض الدارسين إلى نوعين فقط كما فعل جيرار جينيت وحددها في اثنين: راوٍ يحلل الأحداث من الداخل (التبئير الداخلي) وراوٍ يراقب الأحداث من الخارج (التبئير الخارجي) (عزام، ٢٠٠٣: ٣٠٢). للراوي في رواية مدروسة تبئير خارجي وله رؤية خارجية. هو كالفنان الفوتوغرافي وقع خلف الكاميرا وتحاسب الأمور ويستدعي الأحداث ويتناقل الوقائع فهو يمثل ذلك الفنان الذي بيده الكاميرا يلتقط الصورة عن كل ما يريد وله قوة فائقة على ماهية الأشياء ويعرف الأمور بالنظرة الخارجية الحادة لكن قلّما تتجاوز معارفه عن الأشياء البصرية حتى يميل نحو الأشياء المعنوية والذهنية ليدري ما يجري في أذهان الشخصيات ودماغهم «في الليل تنظر على ضوء الفانوس النفطي، فترى تموجات الصورة العتيقة خلف الزجاج الشاحب، ولكنّها ترى أيضاً عيني القديس وجهه الناعم الجميل» (سعداوى، ٢٠١٣: ٢٣). هذا هو الأسلوب السائد في الرواية لدى سعداوي وصوره البانورامية المتعددة في رواية فرانكشتاين؛ الرواية التي رويت فالراوي غير مشارك في أحداثها ومشاهدها، وذو نظرة خارجية، راوٍ عليم محيط على كل شيء كأن في يده الكاميرا، متمكن على تقنية التقاط الصور البانورامية حيث يلتقط من الأمكنة والفضاءات المطروحة في الرواية صورا خلابة وشاملة.

هذا الراوي إن كان عليماً لكن لا يروي الأحداث حسب أذواقه بل هو يسجّل ما يقع في الساحة السردية حسب المنحى الواقعي يتسم بالحياد ويجتنب الانحياز، لا يسوق الأحداث إلى المسيرة التي ينوي هو نفسه، بل له حاسة بصرية كاميراية، لا يتميز بين الدلالات والعلاقات المجرية، بل يرصد جميعها على حسب الأهمية والدهشة. سعداوي صانع العالم المتخيّل المنتمي إلى الواقع المعيش في العراق، البلد الذي لا يزال يعاني من الإرهاب والدمار. فهو عبر إبداعيته الممتزجة بالواقع والخيال قد جسّد هذه الظروف الدميمة والسيئة، فهو بدل أن تنثر بالإيحائات والانفعالات المتعددة ذات النبرات الخصوصية التي تتدفق من مشاعره الخاصة، يقوم برصد الأحداث على حسب الأسلوب الكاميرايي البانورامي، والمتلقّى لا يجد أثراً لانفعالاته وانحيازاته في تقديم الأحداث أو تغيير منحاها، كما يقول:

«عند منتصف النهار انتهت عملية البحث والتطويق. شاهد محمود بعينيه بضعة شباب ورجال متوسطي العمر وهم مقيدو الأيدي من الخلف يساقون إلى السيارات العسكرية. انتبه محمود بسرعة على أن الجامع الأساسي بينهم، إنهم كلهم من قبيحي المنظر. كان بعضهم بعيوب خلقية ولادية، والبعض الآخر مشوه جراء حرائق التفجيرات الإرهابية، وآخرين كأنهم مجانين رسميين، فبدت وجوههم مسترخية ورائقة لا تبدي أي خوف أو قلق» (سعداوي، ٢٠١٢: ١٥١).

الواضح أن الروائي يسجل المشهد والحدث بالطابع البصري الأمين ولا يترك جزءاً خاصاً من المسرح، فهو يمارس الأوضاع والظروف حسب المنحى الواقعي والمتجسّد في الأشياء. في هذه الحالة البانورامية، كأن اللغة السردية تتحول إلى الجهاز الفوتوغرافي يتابع كل الأشياء فهي قادرة على استجلاء الظواهر كما هي، لا يخلق تغييراً فيه حسب أذواقه، بل الأهم عنده تصوير هؤلاء الأشخاص بخصائصهم المصابة بالدقة، فالسرد الحيادي البانورامي، يركز على الاختلافات بين الأشياء، يرصدها بالدقة على السواء، كما يجتنب التركيز والتكسير قدر المستطاع.

٥ . ٣. الطاقة البصرية (Visual power)

السرد البانورامي يتمايز من حيث القوة البصرية، المعلوم أنه مثل السرد الكولاجي والسرد السينمائي والعديد من الأنساق السردية التجريبية يستعير الفنون البصرية وفي السرد البانورامي يستعير الروائي تقنية البانورما من التصوير الفوتوغرافي والكاميرا السينمائي الصناعي. فهو بوضوح امتاز بالقوة البصرية والتمثيل بما يمتاز المستعار له بالتجسيد والمسرحية. «لقد صارت الرواية فعلاً ملتقى العلامات العديدة، يتجاوز فيها الخطاب الصحفي واليوميات والتاريخ والعجائب، والسياسية والأحلام والتداعيات، وتلتقي فيها أحياناً لغة الخبر بالشعر إلى جانب اللغات الخاصة والتصوف والأرقام وحساب الجمل. كل هذا التعدد يشي بامتلاء الروائي بما يزخر به العالم من حوله والذي يحاول الإمساك به وهو يمتلئ بكل هذه الأشياء في تناقضها وتضامها واشتغالها العام» (يقطين، ٢٠١٠: ١٥٧). في سبيل اهتمام الطاقة البصرية في الرواية، نجد أن الروائي يقوم بالسرديات تتعلق بالصورة والتجسيد. سعداوي في روايته الدرامية، المليئة بالأحداث والمشاهد، قد اهتم بالسرد البانورامي. الشخصية الفرانكشتانية في الرواية، أي شمسة، تقوم بأحداث إرهابية، وإنسانية معا، بعدما تنفخ فيها الروح، فالروائي رصد أعمالها وأعمال صانعها هادى العتاگ بالطابع المسرحي. وللتأكيد على هذه القوة في رواية سعداوي يجب أن نقول إن الرواية، حوّلت أخيراً إلى فلم سينمائي درامي مدهش.

للّغة طاقات كثيرة ومن طاقاتها تجسيد الموضوع والحدث بجميع حدوده ومستوياته من الزمن والمكان والألوان والأعداد. قديماً منذ لم تخترع الكاميرات والأجهزة الفوتوغرافية، كانت ريشة الكاتب أو المؤرخ والأديب أحد أهم الوسائل المستخدمة في تجسيد الوقائع والأحداث والصراعات والحروب. المخرجون في صنع الأفلام التاريخية يستفيدون من تلك الكتب والتقريرات التأريخة بما يزخر من المشاهد البصرية التي تعرض الأحداث بعينها. الروائي حالياً، يميل نحو هذه الكتابة التسجيلية والتجسيدية للأحداث والوقائع مستخدماً إمكانيات الفنون البصرية بعدما تم اختراعها وتحديد خصائصها. نجد الروائيين في العصر الحديث ذوي تفكير بصري، أكثر من المؤرخين في العصور الغابرة، فهم باستفادة من إمكانيات الموجودة يراقبون العالم عبر الصورة، والتفكير البصري «هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال في كتابه التفكير البصري» (عبد المجيد، ٢٠١٤: ١٤٧). الواضح أن الكتابة الروائية الجديدة، تتغذى من الفنون البصرية ويتحرك ويتطور السردُ فيها على جنب الصورة فهناك السرد التصويري والبانورامي، يستخدمه الروائي، ليؤثر الروائي على المتلقي نفس التأثير الذي يكسبه عند مشاهدة الفلم، عكس الروايات ذات موضوعات غنائية أو الروايات التي تروي خلجات روحية للشخصيات،

وهي لا تتطلب القوة البصرية، لأنه فيها تمعن الروائي في السرد الذاتي، لكن الموضوعات الإجرامية والدرامية مثلما نجد في الرواية المدروسة أنها مليئة بالأحداث المدهشة؛ لأجل هذا اتخذ الروائي السرد البانورامي ويتابع الأحداث بريشة بصرية تصويرية ليستدعيها أمام أعيننا وليدفعنا التدقيق في الوقائع المروية والأحداث المسرودة. هذه القوة البصرية هي ما حدثت في رواية فرانكشتاين في بغداد لسعداوي بوضوح، في متابعة الأحداث وسردها.

أحداث هذه الرواية بانفجاراتها وإرهاباتها والحوادث العنيفة التي يسردها الروائي يقدّمها بصورة بانورامية بصرية. يروي في الراوية الأعمال الإرهابية التي تحدث خلال الحدث السردي، بداية من الانفجار الذي تم إلى موت "ناهم عبدكى"، صديق هادي العتاگ، الانفجار الذي قد جسّده الروائي بصورة بصرية، وتبعاً لها، يقوم الروائي بسرد ردود الأفعال التي تم إنجازها بواسطة شخصية متخيلة المسمى ب"شسمة" التي صاغها هادى العتاگ وقيام هذه الشخصية التخيلية الفانتزية إلى الثأر والانتقام، معتمداً على البنية البصرية والتصويرية. والسعداوي، الكاتب المتمكن في سرد الأحداث المدهشة، يرويها في صورة بانورامية شاملة ذات الطابع البصري المتجسد. لنتأمل إلى الصورة البانورامية التالية التي تتسم بوضوح من القوة البصرية:

«كان يراقب من الأعلى كل شي. كيف بدأ الضابطان الورديان يحومان حوله وهو جالس على سريره، ثم ارتفاع النبرة من الكلام والصفعات الأولى ثم الصفعة القوية التي طرحته إلى الأرض. شاهد عملية التعذيب بمراحلها كلّها وظل جامداً في مكانه. ولم ينزل من الأعلى حتى مغادرة هذه المجموعة التي ادعى أفرادها أنهم من مديرية المرور العامة، وحطموا تمثال القدسية مريم وسرقوا نقود وأغراض العتاگ الثمينة» (سعداوي، ٢٠١٣: ٢٣٢).

كما نجد الرؤية تكون فوقية، السارد يراقب كل شيء. وهذا يدعي به الروائي. فهو بتوظيف كلمة "كيف"، يرصد كيفية وقوع الأحداث، ولا ينوي السؤال والاستفهام. كما جسد أن هناك ضابطين وكيف يقع هادي في المكان المتلقط. ثم تابع السرد، الفعل الذي قام به الضابطان هو نتيجة إطراح الشخصية وثم تم الرجوع إلى المشاهِد، والحوادث التي تجري بعد عملية التعذيب من التحطيم والسرقة. المتلقي يستطيع أن يخيّل هذه الأحداث تجاه أعينه بما تحمل من القوة البصرية الفائقة.

البصرية عنصر مشترك بين العديد من الفنون كالسينما والمسرح والكولاج والرسم وإلخ ونحن لا نتأكد من توفر الصورة البصرية سبيلاً إلى دخول الرواية في حقل السرد البانورامي، بل المهم أن هذه الصور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" بصرية في قالب بانورامي، أي ليست بصرية سينمائية أو كولاجية. كما نجد بوضوح في الصورة السابقة، إن الكاتب التقطه من الأعلى أي من ناحية فوقية بعيدة عن تشكيل الحدث. الروائي من هذا الموقع يراقب الحدث ويصورها؛ هذا الموقع الخاص يدل على بانورامية الصورة. كما شمولية الصورة وواقعيتها ميزتان أخريان تربطان الصورة إلى البانورما. تعبير كل شيء في الصورة السابقة يدل بوضح على صياغة بانورامية الصورة، لأن هذه الصورة وسيلة على مراقبة كل شيء لا كالصورة السينمائية التي تركز الكاميرا على صورة واحدة أو جزء واحد من الصورة عبر عدسة الزوم. الروائي ضبط الصورة بدقة بالتعابير الصورية البصرية المشيرة إليها. إن وجود الحركة في الصورة المذكورة يقربها من الصورة السينمائية، لأن الصورة البانورامية لا تحتوي على الحركة بل تماثل السكون والانجماد. إن هناك أيضاً صورة ساكنة كثيرة بانورامية في الرواية لكن تختلف الصورتان في الدلالة من عدة جوانب لكن تحتوي على الحركة، بما هو صورة سردية، والسرد يجب أن يكون حركياً وديناميا. هذا هو الفرق بين الصور الروائية وأيضاً الصورة السينمائية بالنسبة إلى الصورة البانورامية؛ لأن الصورة الروائية أو السينمائية تحتوي على الزمن على خلاف الصورة البانورامية.

هناك أيضاً صور بانورامية خالصة، كالصورة التالية فهي بانورامية من جميع الجهات، من حيث السكون والشمولية والرؤية وإلخ: «وصل إلى ساحة الطيران، وشاهد الآثار المتبقية من الانفجار، شاهد الساحة فارغة وحفرة غير عميقة بقطر مترين وبسطات و عربات متفحمة» (سعداوى، ٢٠١٣:، ٥٠). وميزة الشمولية والرؤية الفوقية من أهم ميزات الصورة البانورامية التي تحتوي الرواية على عدد غفير منها. هذه الصورة القصيرة شاهدها أبو أنمار فهو المحقق عن أسباب الانفجارات والأعمال الإرهابية في العراق. الروائي في التقاط هذه الصورة البانورامية في ومضة موجزة التقط صورة بانورامية عن آثار الانفجار. إن كان حجم الصورة قصيرة، لكنها صورة شاملة، عن الآثار المتبقية، وعن حالة ساحة الطيران وأوضاعها بعد الانفجار فهي تسير في الهدوء والسكون ولا ينسى صورة الحفرات والبسطات والعربات المحروقة عبر الانفجار. الروائي بهذه الواسطة في سرد العديد من الأحداث والوقائع البوليسية والإجرامية والإرهابية في روايته أنتج صورا بانورامية شاملة ليزوّدنا معلومات كاملة عن الأحداث المأساوية والإرهابية في بغداد. هذه الصور المدهشة وكميتها الهائلة دون شك أحد أهم أسباب لجوء المخرجين إلى تحويلها إلى الفلم، لكن كل رواية لا تستحق أن تتحول إلى الفلم ولا تتمتع بالقوة البصرية الكثيرة التي يجب أن تبني عليها الرواية لتمتع بالحظ إلى الدخول في عالم السينما. لكن سعداوي نظراً إلى تغطية روايتها من الصور التجسيدية وهو في كل سطور روايته، ومقاطعها وفصولها حافظ على الصورة إما السينمائية وإما البانورامية.

تتكون الرواية البانورامية من المشاهد السردية البصرية المتعددة، المشاهد التي وضع جنباً على جنب بواسطة تقنية المونتاج الروائي أو مثل الصور في الآلبوم الفوتوغرافي، حينما نُورّق الرواية نجد أنها تقوم على هذه الأحداث التي تعرضها الرواية على قالب المشهد، فالراوي واعٍ باستخدام هذا الأسلوب في روايته، كما نجده في الفقرة التالية:

«جاءت سيارات الإسعاف وحملت الجرحى والقتلى، ثم جاءت سيارات الإطفاء وأطفأت الحرائق في السيارات ثم سحبتها سيارات قطر المركبات نوع دوج إلى مكان غير معلوم، واستمرت خراطيم مياه الإطفائية في عسل المكان من الدماء والرماد. ظل هادي يراقب المشهد بتركيز شديد» (سعداوي، ٢٠١٢: ٢٩).

كما نجد الراوي وقع على بعد، يرصد الأحداث ويسجل ما يقع في الساحة، أو كل ما يفعل رجال الإسعاف ورجال الإطفاء وإلخ، فالروائي صوّرها في صورة متتالية متسقة، من بداية الأحداث حتى نهايتها، فهو قام بالتقاط الصورة بأكملها لا الجزء الخاص بها.كما نجد في الختام، أن الروائي وظّف كلمة المشهد مباشراً في وصف هذه الصورة، الصورة البانورامية التي تكون كالمشهد، لوجود الحركة فيها، لكن نظراً على شمولية الصورية والرؤية الفوقية والبعيدة والكاملة تقترب من صورة بانورامية. ويجدر بالذكر أن الحركة لا تخرج الصورة من إطار البانوراما، بل تقسيم البانوراما إلى الصورة الساكنة والمتحركة، والبانوراما كما يطلق على الصور الشمولية لا تتسم على السكون فحسب، بل يمكن أن تكون دائرة. فالشعر يعتمد على الصور البانورامية الساكنة لافتقاد العنصر الزمني، لكن الرواية نظراً إلى الإطار الزمني المتخذ ستركز على صورة بانورامية متحركة.

النتيجة

يمكن استخلاص ما وصل إليه البحث على ما يلي:

إن الرواية اختار حدثاً محدداً بوليسياً إجرامياً وتناولها، نظراً إلى ماهية الأحداث الدرامية، خلال السرد البانورمي بالطابع الشمولي والواقعي حيث يسجل جميع الأشياء على السواء ولا يترك شيئاً في الساحة السردية المقصودة. قد اختار الروائي نظراً إلى الساحات والأمكنة العريضة والشوارع الطويلة ببغداد أو الحيز المكاني في الرواية، السرد البانورامي لرواية الأحداث المجرية فيها. فهو في القسم التخييلي للرواية قد استفاد من السرد البانورامي حيث يخيّل الثقة والاعتماد لدى المتلقي. الرؤية

في الرواية البانورامية المدروسة تكون خلفية أو فوقية، والراوي رصد الأحداث كالكاميرا بحيث يكون غير مشارك فيها. فهو يتسم بالحياد كما يتسم الكاميرا في تسجيل الأشياء والذوات لا معتبراً فيها أي فرق. الراوي وظّف الضمير الغائب في سرده البانورامي والتصويري، فهو راوٍ عليم، لكن لم يدخل في خوالج الشخصيات أو نفسياتهم، بل هو عليم على حسب الإطار المحدد الكاميرائي لا يتجاوز عنها. امتازت رواية سعداوي وفقاً للنمط السردي المتخذ، بالبصرية والتجسيدية والروائي وظّف في هذا السياق الألوان والأعداد والخصائص الظاهرية للشخصيات والأشياء. إن الصورة فيها تقترب من المشاهد البانورامية ترصد المواد بأكملها بالشمولية والقوة البصرية الفائقة.

المصادر والمراجع

١. أشبهون، عبد الملك (٢٠١٣). **البداية والنهاية في الرواية العربية**. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

٢. عبد المجيد، شاكر (٢٠١٤). **عصر الصورة**. عالم المعرفة.

٣. عبيد، محمد صابر (٢٠٠٨). **سحر النص**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤. العزي، حسن أحمد (٢٠١٠). **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**. عمان: دار غيداء.

٥. العزي، محمود (٢٠١٧). **تراسل الفنون في أعمالها الروائية**، مجلة نزوى.

٦. فضل، صلاح (٢٠٠٣). **أساليب السرد العربي**.ط١. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

٧. فورستر، ادوارد (١٩٦٠). **أركان الرواية**. القاهرة: دار الكرنك.

٨. القصراوي، مها (٢٠٠٨). **نظرية الأنواع الأدبية، نظرية الرواية نموذجاً**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة يرموك، إربد، الأردن.

٩. الكردي، عبد الرحيم (١٩٩٦)، **الرواي والنص القصصي**، القاهرة: دار النشر للجامعات.

١٠. لوبوك، بيرسي (٢٠٠٠). **صنعة الرواية. ترجمه عبد الستار جواد**. ط٢ . عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

١١. لحميدانى، حميد (١٩٩١). **بنية النص السردي**.ط١ مغرب: دار البيضاء.

١٢. لشكر حسن (١٤٣١). **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**؛ الرياض: كتاب المجلة العربية.

١٣. ميرهوف، هانز (١٩٧٢). **الزمن في الأدب**. (ترجمة: أسعد رزوق). مراجعة: العوضى الوكيل. القاهرة/نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

١٤. وادي، طه (١٩٩٦). **الرواية السياسية**، القاهرة: دارالنشر للجامعات المصرية.

١٥. يقطين، سعيد (٢٠١٠). **قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود**. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

١٦. برادة، محمد (١٩٨٤). «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة». مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب. الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث. (١٠-٣٨).

١٧. حسینی صدیقه و دیگران (١٣٩٩). «تحلیل روند تراجایی در رمان فرانکشتاین في بغداد أحمد سعداوي و فرانکشتاین مري-شلی»، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. س١١. ش٢: صص ١٤٦- ١٦٩.

١٨. دهينة، ابستام (٢٠٠٦). الإيقاع الروائي في المينا الشرقية لمحمد جبرئيل. مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكر. صص: ١٨٧ ـ ١٩٧.

١٩. نيازي، شهريار و فاطمه أعرجي. (١٣٩٨). «بازنمايی فضای سوم در رمان الحفيدة الأميركية نوشته كجه جی». مجله زبان و ادبيات عربی دانشگاه فردوسی مشهد.س١١.ش٢.صص٧٦- ٨٥.Doi:10.22067/jall.v11i2.56928

Reference

Ashhaboun, A (2013). *The Beginning and the End in the Arabic Novel*, Cairo: darroya llnashr va altozih.[In Arabic].

Barada, M. (1984). Theoretical considerations to define the concept of modernity. *Fosoul journal: Modernity in Language and Literature*, Part One, 4(3): 10-38. [In Arabic].

Percy. L.(2000). The craft of the novel, traslator: Abdul Sattar Jawad, Majdalawi, 2nd Edition, Amman. [In Arabic].

Hosseini S.&. el. (2019). "Analysis of the Trajai process in the novel Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi and Frankenstein Marishli", *Journal of Arabic Language and Literature of Ferdowsi University of Mashha*d. 11 (2): 146-169. Doi: 10.22067/jallv12.i2.85136. [In Persian].

Abdul Majeed. S. (2014). *The era of the image*, qatar: alamoalmarefat.

Obeid, M. S. (2008). *Sahar Al-Nass*, Beirut, The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].

Al-Ezzi. H. (2010). *Narrative Techniques and Mechanisms of Artistic Formation*, Amman: Darghida. [In Arabic].

Dhina. I. (2006). *"Narrative Rhythm in the Eastern Enamel of Muhammad Gabriel"*, Al Mokhbar Magazine, Research in Algerian Language and Literature, University of Bisker: 187-197. [In Arabic].

Al-Ezzi.M (2017). *"Corresponds to the Arts in their Fiction Works"*, Nizwa journal. [In Arabic].

Fazl. S.(2003). *Styles of Arabic Narration*, first edition,Beirut: Dar Al-Mada for Culture and Publishing. [In Arabic].

Forster. E. (1960). *The Pillars of the Novel*, Cairo: Dar al-Karnak.

Al-Qasrawi. M. (2008). *"Theory of Literary Genres, Theory of the Novel as a Model"*, Twelfth International Monetary Conference, Yarmouk University, Irbid, Jordan. [In Arabic].

Al-Kurdi, A. R. (1996). *The novel and the narrative text*, Cairo: daraalnashr lljameat. [In Arabic].

Hamidani. H. (1991). *The Structure of the Narrative Text*, first edition, Morocco: Dar Al-Bayda. [In Arabic].

Lashkar. H (2009). *The Arabic Novel and Audiovisual Arts*, Book of the Arab magazine, Riyadh. [In Arabic].

Meerhoff. H. (1972). *Time in literature,Translated by: Asaad Razzouk*, Review: Al-Awadi Al-Wakeel. Cairo/New York, Franklin Institute for Printing and Publishing [In Arabic]..

Niazi, S.& F. Aarji. (2018). "Representation of the third space in the novel of the American granddaughter by Kajehji". *Journal of Arabic Language and Literature*,

Farudsi University of Mashhad. 11(2):76-85. (doi:10.22067/jall.v11i2.56928).[In Persian].
Wadi. T (1996). *The Political Novel*, Cairo: Egyptian Universities Publishing House. [In Arabic].
Yaqtin.S.(2010). *Issues of the New Arabic Novel*, Existence and Borders, Cairo: darroya llnashr va altozih. [In Arabic].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی