النص الموازي في رواية باب الطباشير لأحمد سعداوي

الأستاذ المساعد الدكتور رشاد كمال مصطفى

قسم اللغة العربية/كلية التربية الأساسية/جامعة صلاح الدين

الملخص:-

يهدف البحث إلى تحليل ومقاربة النص الموازي في رواية (باب الطباشير)، للروائي العراقي (أحمد سعداوي)، على ضوء نظرية (العتبات)، وهي من الاشتغالات النقدية الجديدة التي تبلورت على يد الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)، فكان من أوائل النقاد الذين أولوا اهتماماً بالنص الموازي أو العتبات، باعتبارها نصوصاً موازية ومحيطة بالنص الأصلي، في الوقت الذي ركّز النقاد اهتمامهم على النص ذاته دون اهتمامهم بالنص الموازي رغم أهميته، كونه بمثابة السور المحمي للنص، فهذه العتبات – كما وصفها جينيت – هي أول ما تقع عين المتلقي عليها، ولها دور في فتح مغاليق النص، وفك شفراته، لأنها عناصر ممهدة تسهم في إضاءة النص الأصلي، وتحفز فعل القراءة.

أما أهمية البحث فتكمن في كونه دراسة منجز سردي لروائي عراقي أثبت حضورهُ في المشهد السردي العربي المعاصر، لا سيّما بعد حصوله على جائزة بوكر للرواية العربية عام ٢٠١٤، كما تتجلى أهمية الدراسة في أن العينة المدروسة (رواية باب الطباشير) من الإصدارات السردية الجديدة (٢٠١٧)، التي لم تنل حقها من البحث والاستقصاء.

كلمات مفتاحية: النص الموازي، باب الطباشير ،احمد سعداوي،الرواية.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢١/٠٦/٢٢ **تاريخ القبول:٢٠٢١/٠٨/١١**

Parallel Text in the Novel "Bab Al-Tabashir" by Ahmed Saadawi

Assist. Prof. Dr. Rashad Kamal Mustafa
Departmet of Arabic/ College of Basic Education / University of Salahaddin

Abstract:

The research aims to analyze and approach the parallel text in the novel (Bab Al-Tabashir), by the Iraqi novelist Ahmed Saadawi in the light of the theory of *Atabat* in which it is one of the new critical works that was developed by the French critic Gerard Jeannet, as he was one of the first critics to pay attention to the parallel text or *Atabat* as parallel texts and surrounding the original text, while the critics focused their attention on the text itself without paying attention to the parallel text, although it was important, as a protective fence of the text. These thresholds - as described by Genet - are the first to fall to the recipient's eye, and have a role to play in opening and decoding scripts, as they are prefixes that contribute to illumination of the original text and stimulate the act of reading.

The importance of research lies in the fact that it is a narrative study of an Iraqi novelist who has demonstrated his presence in the contemporary Arab narrative scene, particularly after receiving the 2014 Booker Prize for Arabic novels.The importance of the study is also reflected in the fact that the studied sample Bab Al-Tabashir's Novel is a new narrative issue (2017), which has not been investigated.

Keywords: parallel text, Bab Al-Tabashir, Ahmed Saadawi, the novel**.**

Received:22\06\2021 **Accepted: 11\08\2021**

المقدمة:-

المبحث الأول/ الغلاف:

يعد الغلاف عتبة مهمة من عتبات النص، فهو نص مواز لافت للنظر، حيث تقع عين القارئ عليه حال شروعه في عملية القراءة، ويحمل الغلاف عناصر وصور وأيقونات مثيرة جمالياً ودلالياً، لتحفّزَ القارئ على القراءة، وتُوَجّهه في قراءته. حيث ((يحيط الغلاف بالنص/ الكتاب، ومن هذا الموقع يواجه القارئ/ الجمهور، يتضمن الغلاف علامات لسانية وأخرى بصرية، وعلامات أيقونية ومؤشرات ورموزاً، تشتغل من أجل تحقيق وظائف دلالية وجمالية وتداولية))[١].

ينقسم الغلاف -كما هو معلوم- إلى واجهتين: أمامية وخلفية، تضم الواجهة الأمامية اسم الكاتب، وعنوان الرواية، ولوحة تشكيلية، فضلاً عن رقم الطبعة، ودار النشر، والجنس الأدبي للنص. إن هذه العناصر الظاهرة على الغلاف الأمامي للكتاب تسهم في الترويج للرواية، وجذب القارئ لقراءته، بتأثير الخطوط والألوان والأيقونات الموجودة على هذا الغلاف، فضلاً عن المعلومات المطلوبة التي يبتغيها القارئ لينجذب نحو قراءة الرواية، ليحقق هذا الغلاف وظيفة تداولية، عبر إغراء القارئ وجذبه لإنجاز فعل القراءة، لاسيّما أن هذا الغلاف الأمامي يعد العتبة الأولى التي يقع عين المتلقي أو القارئ عليها. وهي عتبة تصنف ضمن النص المحيط النشري، الذي يخص الناشر لا المؤلف، ليحقق هدفه الترويجي والتسويقي، لذا نجد حرص الناشر على إخراج الغلاف الأمامي بمعلومات وعناصر بصرية جاذبة. ويبدو أن أهم تقنية بصرية حققت الوظيفة التواصلية والإغرائية في الغلاف الأمامي هو تباين أحجام الخطوط، وبروز عناصر الغلاف على نحو واضح ولافت للنظر، فنلحظ أن عنوان الرواية قد أخذ الحجم الأكبر، ويليه حجم خط اسم الكاتب، كما أخذ اللون دوره في هذا المجال، فقد حُدِّد لكل عنصر في الغلاف لون خاص، لتظهر الكتابة بشكل أفضل وأوضح. فقد أُشير إلى رقم الطبعة (الرابعة) في الجهة العليا من الغلاف الأمامي، ولوّنت أرضيته باللون الأحمر المثير والمميز، ولهذا الإخراج الفني لرقم الطبعة، وبهذا اللون والموقع، دلالة مقصودة من جهة النشر، حيث يعمل على لفت القارئ إلى كثرة عدد الطبعات (أربعة) الدالة على الرواج والإقبال على الرواية، مما يزيد من لهفة القارئ ويجذبه لاقتنائها وقراءتها، ليحقق الناشر بذلك هدفه التسويقي والترويجي. كما أن لظهور اسم دار النشر(منشورات الجمل) في أسفل العنوان وعلى الغلاف الأمامي وبأرضية سوداء الغاية ذاتها. وتجدر الإشارة إلى جنس النص (الرواية) المثبت بأرضية صفراء في أسفل الغلاف الأمامي، وهو عنصر مهم آخر من العناصر المكونة للغلاف الأمامي، وله دور في إفهام المتلقي وإخباره بالجنس المحدد النص، لينجز وظيفة إفهامية تسهم في تسهيل مهمة القراءة، حيث يتأكد القارئ من جنس النص المستهدف للقراءة، وما يتوقعه من عناصر وأساليب كتابية تخص هذا الجنس الأدبي، لأن هذه الإشارة لجنس النص ((تحدد لدى القارئ آليات التلقي التي يستقبل من خلالها النص، فكلمة "رواية" على الغلاف تثير في ذهن القارئ -انطلاقاً من تجارب سابقة مع هذا الجنس الأدبي- ان بناءً فنياً يعتمد آليات معينة يميّز هذا الفن عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى))[٢].

أما اسم الكاتب (أحمد سعداوي) فإن موقعه في الغلاف الأمامي -منتصف الغلاف وفوق العنوان- قد أسهم في إبرازه على نحو لافت، ليكون في مرمى بصر المتلقي، وهذا التعمد في جعل اسم الكاتب فوق العنوان لايخلو من

غاية ترويجية تخص الجهة الناشرة، كأنما أراد بهذا الموقع المتميز لاسم الكاتب استثارة القارئ وشد انتباهه على كاتب مشهور، له موقعه المتميز في المشهد السردي العربي المعاصر، كونه الحاصل على عدة جوائز، ومنها جائزة البوكر للرواية العربية، فضلاً عن شهرته العالمية حيث تُرجمت روايته إلى عدة لغات عالمية. ليحقق الناشر بذلك قصدية تسويقية، حيث يتأثر القارئ بهذا الاسم المشهور وينجذب نحو الكتاب (الرواية) حال رؤيته لاسم صاحب الكتاب. واللافت في الصيغة التي ورد اسم الكاتب بها أنها مختصرة تخلو من اسم الأب والجد. ومقتصرة على الاسم واللقب، وهي الصيغة التي اشتهر بها الكاتب، والكافية للتعرف عليه من قبل المتلقي.

إن هذا الورود لاسم الكاتب على الغلاف قد جاء تثبيتاً وتوثيقاً لملكية الكتاب للكاتب المذكور، لتصبح غاية التملك والتثبت حاصلة، فضلاً عن المقاصد والغايات الترويجية المذكورة. إذن حقق اسم الكاتب على الغلاف الأمامي غايات ومقاصد عدة، أبرزت أهمية هذا العنصر، حيث ((يعد اسم الكاتب من بين المكونات المناصية المهمة التي يمكن رصدها على الغلاف، فلا يمكننا تجاوزه أو مجاوزته، أو إغفال دوره في صنعة الكتاب، مما يفسّر الارتباط الوثيق بين الكاتب ونصّه، بل يمكن اعتباره علامة فارقة بين كاتب وآخر، ففيه تثبيت هوية الكتاب لصاحبه))[٣].

يُلاحظ في تصميم الغلاف الأمامي للرواية أن اسم الكاتب وعنوان الرواية قد خُطَّا فوق اللوحة التي تزين الغلاف، لينجذب القارئ نحو اسم الكاتب، ومن ثم نحو عنوان الرواية، وبعد ذلك ينتبه إلى العنصر البصري الجمالي الظاهر على الرواية وهو اللوحة، لتكون الغاية الأولى التي يود الناشر أو جهة النشر تحقيقها هي الترويج لاسم الكاتب والعنوان.

من العناصر البصرية الجمالية والدالة في الغلاف الأمامي اللوحة المرسومة بريشة الفنان (علي آل تاجر)، ويمكن أن نعدها العنصر الجمالي الأبرز في الغلاف، والذي يثير حس القارئ الجمالي، فضلاً عن إثارة ذهنه، للدلالات الحاصلة من هذه اللوحة التشكيلية، وهي عبارة عن رسم لبابٍ مقوس ومزخرف بزخارف وأشكال ورسوم مثيرة ودالة، وبالتأمل في هذه اللوحة فإننا نتذوق جماليتها في تلك الأقواس والنقوش الطاغية عليها، والتي تعيدنا إلى فن العمارة والزخرفة التراثية الأصيلة، لنستعيد عبق الماضي وأصالة التراث، وجمالية الفن التراثي الأصيل. إن هذه اللمسات الفنية في اللوحة، وتلك النقوش والزخارف والرسوم المشكلة باللون الأبيض، والأرضية القرمزية الداكنة مثيرة لمخيلة القارئ، ومحفّزة لحسه الجمالي. ويلاحظ في هذين اللونين الطاغيين على اللوحة (الأبيض – الأحمر الداكن أو القرمزي) دلالات متعددة، ففضلاً عن الأبعاد الجمالية لهذين اللونين المثيرين والأساسيين، فإنهما يدلان على معانٍ خفية، فالأبيض دال على النقاء والصفاء والسلام، مقابل الأحمر الدال على معانٍ متضادة توحي بالدم والموت، ليثيرا جدلية الحياة والموت، والسلام والقتل (الدم)، كما أن الأحمر نفسه يحيل إلى معانٍ متضادة كونه يشير إلى الحب والجمال ولون الزهور الحمراء، مع دلالته إلى لون الدم.

وبالتحول إلى الرسوم والزخارف المزينة للوحة نجد أيضاً إحالتها إلى دلالات ومعانٍ خفية توقظ فكر المتلقي وتهيئ ذهنيته لقراءة النص، فالأقواس المحيطة بالباب المرسوم منقوشة برسوم الورود (رمز الحب والحياة

والجمال)، فضلاً عن نقوش تشير إلى الحرب والقتال والموت (الدبابات)، فجاء هذا التمازج بين رسوم ورموز الحياة والموت مسانداً التمازج بين لوني الحياة (الأبيض)، والموت (الأحمر الداكن)، الطاغيين على اللوحة، لتتعمق الفكرة المعبرة للوحة الدالة على الصراع بين الحياة والموت، وهي الفكرة التي تلتقي مع فكرة الرواية الأساسية القائمة على هذه الجدلية، لتصبح لوحة الغلاف إشارة وتلميحاً لمغزى الرواية ومضمونها. إذ تعبّر الرواية عن صراع البطل (علي) مع الواقع العراقي المميت والمؤلم، قبل السقوط وبعده، حيث الاضطرابات والصراعات والتشرد والهجرة والملاحقات والسجن، وتزامن كل ذلك مع قصص الحب والعشق، كما في قول الراوي (علي) حينما استرجع في السجن ذكريات حبه: ((**الحب الذي يمكن أن أصفه بأنه حبي الأول الحقيقي، عشته هناك، في أروقة القسم السّمعية والمرئية في كلية الفنون، في صيف ١٩٩٣ بالسنة الثالثة من الدراسة، مع (ليلى حميد) قبل تسع سنواتٍ تقريباً**))[٤].

وهكذا أضاءت اللوحة النص وفسّرته وألمحت إلى مغزاه، وجاء النص صدى لهذه اللوحة. فضلاً عن إشارتها إلى العنوان : (باب الطباشير)، لتتواشج العلاقة بين لوحة الغلاف والعنوان والنص. فـ ((أمّا عن العلاقة بين العنوان واللوحة المرافقة فلا شك أنّها تتحقق من خلال حوار تناصي أو تنادٍ بين خطابٍ لغوي وآخر تشكيلي، بموجبه ينبري الخطاب التشكيلي لتفسير العنوان والنص، وفي الوقت نفسه، يغدو العنوان والنص تفسيراً له))[٥].

تبرز في اللوحة رسوم أخرى داعمة لجدلية الحياة والموت، حيث نلحظ فيها رسماً لرجل وامرأة وهما يتعانقان، ونصفهما العلوي إنسان، والسفلي طير (حمام)، وقد أحاطت بهما أفعى ملتوية، فاتحة فاهها بهيأة نتخيلها على شكل وردة متفتحة، وفي الجهة الأخرى لصورة الرجل والمرأة نجد رسماً لأخطبوط ملتوي الأرجل، وقد علا هذا المنظر الباب المرسوم. إنّ هذه الرسوم الموحية تعمّق من تفاعل القارئ مع الكتاب، وتحفزه للمزيد من البحث والتأمل والقراءة، فالأفعى برأس الوردة إحالة إلى تمازج الخير والشر، والحياة والموت، والحب والكراهية، كما أن الأخطبوط بأذرعه الملتوية الحاملة للمجسات، حيث يتغير لونه لمباغتة الفرائس، رمز للكائن المباغت والمفترس والمتشبث بما يمسكه، لا سيّما أن الأخطبوط قد رُسم على هيأة المستعد للانقضاض على الفريسة، هذان الرسمان المثيران للشر والكراهية (الأفعى – الأخطبوط) قد طوّقا صورة الرجل والمرأة المتعانقين الرامزين إلى الحب والسلام.

وتعزيزاً لما ذكرنا آنفاً، نجد في علاقة اللوحة بالعنوان، أن الحيّز الأكبر للوحة الغلاف عبارة عن صورة لبابٍ، حيث رسم الفنان باباً واسعاً وكبيراً، ذات مصراعين، وهذه الصورة تحيلنا إلى عنوان الرواية. إن باب اللوحة المرسوم بلمسات فنية جميلة، مزدانة بالنقوش والرسوم والأقواس إشارة إلى الباب الذي حلم به الشخصية البطل (علي)، وهو يتوق إلى الخروج من عالمه المليء بالموت والدمار والصراع، إلى عالم أفضل وأجمل، فحين نرجع إلى نص الرواية نلمس هذا التعالق بين اللوحة وعنوان الرواية من جهة، واللوحة ومضمون الرواية من جهة أخرى، كما جاء في قول الراوي وهو يخاطب علياً، واصفاً غيبوبته وحلمه: ((**كنت مريضاً وكئيباً وشبه مجنون، لذلك حين سمعتك تردّد التعويذات السومرية السبعة دونتها، ثم بإيمانٍ شديد قرأتها قبل**

النوم، وارتحلت فعلاً عبر باب الطباشير، لقد ساعدتني و أنقذتني ذهبت إلى "حياة مثالية" كنتُ أحلمُ بها))[٦]. وهكذا جاءت اللوحة انعكاساً لمتن النص الروائي والعنوان.

إن لوحة الغلاف مثيرة بتفاصيلها ونقوشها وأيقوناتها التي تثير الأسئلة وتعزز ارتباطها بالنص، حيث نلحظ وجود تاريخين محاطين بزخرفة جميلة: (١٩٩٣/٢٠١٣)، وهذه الأيقونة الظاهرة في منتصف الباب المرسوم إشارة إلى زمن الحكاية السردية، فبالرجوع إلى النص يظهر لنا بأن زمن أحداث الرواية يمتد من عام ١٩٩٣ إلى عام ٢٠١٣.

إذن جاءت اللوحة المزينة للغلاف الخارجي للرواية اختزالاً لمضمون النص السردي وزمانه، حيث تطابقت رموزها وأشكالها ونقوشها الدالة مع ما سيرد في الرواية من أحداث. فضلاً عن إشارتها إلى العنوان. ولم تخلُ هذه اللوحة من لمسات فنية مثيرة ومحفزة لحس المتلقي الجمالي.

أمّا الغلاف الخلفي للرواية فهو المتمم للغلاف، والذي يغطي الإطار الخارجي للكتاب (الرواية) مع الغلاف الأمامي، لذا يعد عتبة مهمة بسبب موقعه الخارجي المؤطر للكتاب، مما يسهل وقوع عين القارئ عليه، ليتوقف عنده ويتأمل فيه، ليسهم في توجيه ذهن القارئ وإفهامه وإعطائه فكرة ممهدة ومحفزة للقراءة، يشمل الغلاف الخلفي للرواية المدروسة على ثلاثة عناصر، العنصر الأول والأهم هو نص الإعلان للرواية. أما العنصر الثاني فهو اسم الفنان المصاحب للوحة الغلاف، والعنصر الثالث شمل شعار دار النشر.

إنّ نص الإعلان الموجود في الغلاف الخلفي يعد توضيحاً وتلخيصاً للرواية وأحداثها. وقد أقدم دار النشر على ذكره في الغلاف الخارجي الخلفي للرواية بغية سهولة اطلاع القارئ عليه. للإحاطة بفكرة موجزة عن الرواية ومسار أحداثها قبل الشروع في قراءة النص السردي الأصلي. لتتحقق وظيفة توجيهية ترويجية تغري القارئ على الشروع بفعل القراءة، ويعد هذا التقديم الوارد في الغلاف الخلفي عتبة نصية مهمة ونمطاً من أنماط النصوص الموازية المضيئة للنص الأصلي والممهدة له، وهو عبارة عن كلمة مقتضبة تخص دار النشر أو الناشر، وهذه الكلمة ((على قدر كبير من الأهمية والنجاعة التداولية في إحكام ميثاق القراءة، وتثبيته بين الكاتب والقارئ، فهي إحدى الوسائط الميديولوجية أو الإعلامية التي تكفل للنص مقروئيته من خلال استهدافها للمتلقي والتأثير فيه))[٧].

وبالتمعن في كلمة الأعلان الواردة على الغلاف الخارجي نجد أنها خلاصة مفيدة للرواية مفادها إن بطل الرواية (علي) وهو في عالم الوهم والخيال والإحساس بالموت صار يرى باباً ظن أنه باجتيازه سيصل إلى عالم أفضل، وهذه الإشارة الإعلانية المكثفة والموجزة تقديم تلخيصي لفحوى الرواية. أما الجزء أو العنصر الثاني الذي يحتويه غلاف الرواية الخلفي فهو اسم الفنان الذي رسم لوحة الغلاف: (لوحة الغلاف: الفنان علي آل تاجر)، وأسهم هذا العنصر في تثبيت وتحديد ملكية اللوحة المرسومة على غلاف الرواية الأمامي، وإعطاء معلومة مفيدة للقارئ عن صاحب اللوحة ورسامها. أما العنصر الثالث والأخير في هذا الغلاف فهو شعار دار النشر، وقد رُسم بلون مثير وجاذب (الأحمر)، وهو عبارة عن أيقونة للجَمَل، عليه حِمل، لتشير إلى اسم دار النشر (دار الجمل)، حيث استعان الناشر بلغة الصورة والأيقونة المعتمدة على البصر بدلاً من الاسم الكتابي لدار النشر الذي ظهر في الغلاف الأمامي، ليأتي تكرار اسم الدار بصيغة مغايرة تبعد الملل عن القارئ أو المتلقي.

ويبدو أن هذا التكرار قد جاء لدافع تسويقي وترويجي، وقد أسهم اللون الأحمر للشعار في زيادة لفت انتباه المتلقي إلى هذا الشعار أسفل الغلاف الخارجي.إذن حقق الغلاف - بجزأيه الأمامي والخلفي - غايات جمالية ودلالية وتداولية، حيث تمازج النص اللساني مع الأيقوني والبصري لتوصل رسالة هادفة ومساعدة للمتلقي، للحث على الاقتناء والشروع بالقراءة عبر هذه النصوص المحيطة للناشر.إن الغلاف لاينحصر بالواجهتين الأمامية والخلفية فحسب، بل ثمة صفحات داخلية تلي الغلاف تعد غلافاً داخلياً كامتداد للغلاف الأول، فثمة صفحات تالية للغلاف الأمامي، وتسمّى الصفحات الداخلية، وغالباً ما تكون الصفحة الأولى صامتة (فارغة)[٨].

إن الصفحتين الأولى والثانية بعد الغلاف الأمامي للرواية صامتتان، إلا بضع كلمات مذكورة في الصفحة الأولى تشمل استذكاراً لاسم الكاتب وعنوان الرواية وجنسها. وبالانتقال إلى الصفحة الداخلية الثالثة نجد أنها تشمل إعادة لما جاء في الغلاف الأمامي، فورد فيها اسم الكاتب، عنوان الرواية الرئيس والفرعي، جنس الرواية، اسم دار النشر. ولا يخلو هذا التكرار من غايات تسويقية تخص جهة النشر. وبالانتقال إلى الصفحة الداخلية الرابعة نجد أنها تحوي سيرة موجزة للكاتب. سيرة موجزة للكاتب، وهذه الخاصية أسهمت في سرعة وسهولة تلقي المعلومات حول الكاتب، فهذه العتبة قد وافتنا بمعلومات مغرية عنه، بالإشارة إلى أهم مؤلفاته، وأهم الجوائز التي حصدها ، ولعل من أبرزها (جائزة بوكر للرواية العربية)، مما تزيد هذه المعلومات من دافعية الاقتناء والقراءة، كما جاءت السيرة وصفاً للكاتب وخلفيته الابداعية والثقافية، ليستفيد القارئ منها قبل الشروع بفعل القراءة، كما ذكر الناشر في هذه الصفحة معلومات أغلبها مكررة، وهي: اسم الكاتب، عنوان الرواية، الجنس الأدبي، رقم الطبعة، دار النشر، مكانها، سنة الطبع، فضلاً عن أرقام التلفون وعناوين دار النش، مع تثبيت حقوق النشر والاقتباس والترجمة المحصورة بالدار. وقد تعمد الناشر في إيراد هذه المعلومات باللغتين العربية والإنكليزية، ليطلع عليها أكبر عدد من القراء مما يجيدون اللغتين، أو إحداهما، ولا يخلو التكرار في هذه المعلومات من غاية الدار في تأكيد تثبيت وانتساب طبع الكتاب لهم، وورود حقوق الطبع ذات غايات قانونية تضمن لدار النشر حقوقها، كما إن عناوين وأرقام التواصل مع الدار ذات غايات تواصلية لتحقيق فعل الترويج والتواصل مع جهة النشر.

إذن يمكن القول بأن الغلاف مع الصفحات الداخلية الملحقة به قد أسهموا في خدمة النص الأصلي، وأن أغلب ما جاء في صفحات الغلاف الداخلية كانت معلومات مكررة ومؤكدة لما ورد في الغلاف الخارجي الأمامي.

المبحث الثاني/ العناوين

أولاً: العنوان الرئيس والعنوان الفرعي:

يعد العنوان نصاً موازياً للنص الأصلي، حيث يمثل عتبة تواجه القارئ وتلفت انتباهه، كونه واجهة كل نص، فللعنوان موقع مميز، حيث ((يتمتع بموقع مكاني خاص، موقع استراتيجي، وهذه الخصوصية الموقعية تهبه قوة نصية لأداء أدوارٍ ووظائف فريدة في سيميوطيقا الاتصال الأدبي))[٩]. فالعنوان يحمل قيمته من موقعه، حتى قيل عنه بأنه مفتاح الكتاب، فيحصل تجاوب القارئ مع النص عبر إلقاء النظرة الأولى على عنوانه. فيمثل العنوان حلقة التعارف الأولى بين القارئ والنص، فهو عتبة ممهدة لولوج عوالم النص[١٠].

ورد العنوان الرئيس في الرواية بصيغة المعرف بالإضافة، المتكونة من الاسم المضاف والمضاف إليه: (باب الطباشير)، فقد عُرّفت لفظة (باب) بالإضافة إلى مفردة (الطباشير)، إن لفظة (باب) لوحدها نكرة وتوحي بالولوج والخروج، فهو فاصل ومدخل للتحول من الخارج إلى الداخل، أو من ما قبل الباب إلى ما بعده، فالباب وسيلة لتطلّ عبره على عالم آخر، يختلف عن عالم ما قبل الباب، بيد أن تعريف هذه المفردة بإضافتها إلى لفظة (طباشير) الدالة على المحو والإزالة والتلاشي قد حوّلت الصيغة إلى تركيب لغوي مفعم بالدلالات المتشظية، فحصل بفعل هذه الصيغة انزياح دلالي مفعم بالشعرية، مما أثارت الجمالية والدهشة، فالباب المعرّف بـ (الطباشير)، إشارة إلى باب غير حقيقي ووهمي، باب قابل للزوال والمحو، كون (الطباشير) مادة جبسية سرعان ما تتلاشى وتنمحي بسهولة، إذن عدم الثبات والزوال صفة هذا الباب المعرّف، فلا يمكن أن يكون هذا الباب الطباشيري إلا رسماً أو خيالاً قابلاً للزوال، إن الباب منفذ للعبور وأمل للتنقل والتغيير، ولكن وهميته ترفع عنه هذه الدلالة اللاصقة بمفردة (الباب)، فيغدو باباً وهمياً صورياً لا يحقق فعل التحول والانتقال.

إن العنوان الرئيسي للرواية عبر هذا الانزياح الدلالي قد اصبح مفعماً بالشعرية، مما أسهم في إغراء المتلقي، لتتحقق الوظيفة الشعرية ، وليصبح العنوان عنواناً أدبياً، ((ومن خلال هذه الوظيفة وعبرها يتمفصل العنوان الأدبي عن العنوان الذرائعي، وذلك حين يعبث الأول بالأعراف اللغوية السائدة، وتلك العلاقات المألوفة والملائمة بين الدال والمدلول، ويعقّد من عملية الاتصال، وذلك بإحداث طيّات وتصدّعات فيها))[١١].

إن قيمة العنوان الرئيس لا تكمن في جماليتها فحسب، بل له قيمة تجارية أيضاً، حيث يجذب القارئ المستهلك ويحثه على الاقتناء، فالعنوان ((ذو قيمتين، قيمة جمالية، تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته))[١٢].

أمّا علاقة العنوان الرئيس بمتن النص السردي، فإننا نلحظ ترابطاً بيّناً بينهما، حيث تردد العنوان في أكثر من موضع في الرواية، كما جاء في مستهّل الرواية، حيث وصف الراوي (علي) باباً مرسوماً بالطباشير على جدار السجن قائلاً: ((**حينما ألقوني في هذه الزنزانة العفنة، رأيت على أضواء النهار الشحيحة باباً مرسوماً بالطّباشيرعلى الحائط، كان قد رسمه كما بدا لي سجين سابقٌ مرّمن هنا ..... لم أمحُ البابَ المستحيل حتى لا أضيّقَ الخيارات التي عندي. وحتى لا أشعر بالعزلة**))[١٣]. فالباب الذي تخيله الراوي (علي) في السجن مطابق لعنوان الرواية، إنّه باب مرسوم قابل للمحو: (لم أمحُ البابَ)، وهو باب غير واقعي وغير ممكن: (الباب المستحيل)، إنه تطلعٌ مشوبٌ بالاستحالة للتحول والتنقل من واقع وعالم سلبي (السجن/ سجن الواقع)، إلى واقع أفضل وأحسن. إذن جاء العنوان مترابطاً ومتداخلاً مع متن الرواية وثيمتها الأساسية، والمتمثلة بالتطلع إلى الباب للعبور من خلاله إلى واقع وعالم آخر، وإن كان افتراضياً ومستحيلاً، تخلصاً من الواقع الأليم. حيث تشبثت الشخصية البطل (علي) بكل شيء، وإن كان غير ممكنٍ أو مستحيلاً، للتخلص أو التخفيف من وطأة الاغتراب النفسي والاجتماعي والفكري الذي يحس به (علي) إزاء واقعه. وعلى هذا الأساس نجد ورود الباب الطباشيري في سياق الحلم والغيبوبة، كما جاء في قول الدكتور (واصف) مخاطباً صديقه (علي): ((**أنتَ كما**

قلت، دخلتَ في غيبوبة. انتقلت عبر بوابة الطباشير، من ذلك العالم إلى عالمنا هذا ولكنك لم تصحُ بعد هناك))[١٤]. وهكذا يتداخل العنوان الرئيسي للرواية كنصٍ موازٍ مع متنها، لأنه ((لا يمكن فصل العنوان عن النص أو النص عن العنوان في أية مقاربة تحاول فحص التشكيل الأدبي الذي ينطوي عليه الخطاب الأدبي، وفي أي مستوى من مستوياته))[١٥].

واللافت للنظر أن الباب الطباشيري الوهمي والمرسوم كما وصفته الرواية، وكما يشير إليه العنوان الرئيس قد اختلف لونه بين الأبيض والأحمر، مما يضاعف التأويلات، ويسهم في إحداث فجوات دلالية يحتم على القارئ ملأها، لتحصل الدهشة واللذة بفعل هذا التفكيك والتشظي الدلالي. إن الراوي يصور مشهد الباب الطباشيري في الرواية في ظل أمكنة سلبية غير أليفة: (السجن – المصحة) وباللون الأحمر، كما جاء في المشهد الذي يصور فيه الراوي الرجل العجوز الذي يرسم باباً بطباشير حمراء في المصحّة التي زجّ فيها البطل (علي): **((ثم يخرج قطعة طباشير حمراء ويبدأ بالرسم على الحائط ... يرسم باباً ويضع قفلاً في منتصف الجهة اليسرى من الباب الافتراضي مع مقبضٍ ملتوٍ))**[١٦]. فصوّر لنا الراوي الباب الافتراضي المقفل بخطوط وطباشير (حمراء)، وهذه الحمرة تحيلنا إلى دلالات متعددة ومتداخلة، فقد يدل على الحب والعشق والجمال والحياة، وفي الوقت ذاته يحيل إلى الدم والموت، لتزداد دلالات الباب الطباشيري تعدداً وتشظياً. وفي المشاهد الأخيرة من الرواية يظهر الباب باللون الأبيض، ومن خلال العتمة والظلام، لتنتهي الرواية بما بدأت بها من أجواء الظلمة والسجن، يقول الراوي: **((وخلال الظلام شعر بوضوح برائحة وأجواء غرفة العزل الانفرادي في خريف ٢٠٠٢.... وبعد نصف ساعة من الشرب الصامت صار يرى، تأكيداً لشكوكه باباً مرسوماً بالطباشير على الحائط المقابل له. كان واضحاً بخطوطه الجبسية البيضاء المتعرّجة، التي رسمها يدٌ متوترة ومجنونة تريد فتح باب نحو المستحيل))**[١٧]. لقد رُسم الباب في هذه المرة بخطوط بيضاء لا حمراء، لتدل على التوق إلى بابٍ أبيض مفعم بالسلام والاستقرار والنقاء.

لقد طغى الباب الطباشيري المتخيل والمتلون بالألوان الحمراء والبيضاء على النص الأصلي للرواية، لنستدل على تواشج النص الأصلي مع النص الموازي (العنوان)، إذ ((إن أهمية العنوان لا تتجلى في قراءته بمعزل عن المتن الروائي، بل يجب أن تتعدى مقاربته حدود الصفحة الأولى، لولوج تمظهرات العنوان في المتن الروائي، وتحليل تجلياته، من أجل تفسير العلاقة الظاهرة أو الخفية بين العنوان والمتن الذي يسَمّيه ويُعيّنُهُ))[١٨]. إنّ الظهور المكثف للباب الطباشيري في متن الرواية قابله مشهد واحد فقط لباب واقعي يقابل الباب الافتراضي في خاتمة الرواية، وهذا الباب الذي يعد أملاً ضئيلاً تشبث به (علي) بتوجيه من أخيه (عمّار)، الذي اختلف عن (علي) برؤيته الواقعية، فاقترح عمّار عليه حياة جديدة وواقعاً جديداً، بالعيش مع عشيقته وزوجته (شاناز) في أربيل، حيث المكان -الواقع الأمل، المختلف عن واقع بغداد، علّه يجد ضالته ويتخلص من اغترابه: **((في اليوم التالي أخبره عمّار بأن الباب الذي يريد أن يفتحه جاء إليه الآن، وليس عليه بذل جهد كبير لفتحه، إنّه ليس باباً طبشورياً، وإنما باب واقعي تماماً، ..... لقد اتصلت شاناز بي أكثر من مرة ..... -ما الذي تريده مني؟- إنها الباب الذي أتحدث لك عنه ..... -قالت إنّها أمّنتْ لك وظيفة صغيرة في مؤسسة**

إعلامية بأربيل، وستقيمان معاً في شقة أجّرتْها من مرتبها هناك .. هذا باب و اقعي للهروب من بغداد والضغط النفسي هنا))[١٩].

لم يكتف الكاتب بالعنوان الرئيس عتبة لمتنه السردي، بل جاء بعنوان فرعي ساندٍ للعنوان الرئيس: (سبعُ تعاويذَ سومريةٍ للخلاص من هذا العالم)، والعنوان الفرعي: ((إضافة أو تتمة تُلحقُ بالعنوان الرئيس في كثير من الأعمال الأدبية والنقدية، أو تخلو منها ... وفي حال الحضور يؤدي العنوان الفرعي -على الأرجح- وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، فضلاً عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضاً))[٢٠]. لقد تعمّد الكاتب أو الناشر بعدم ذكر العنوان الفرعي على الغلاف الرئيس، بل جاء في الصفحة الداخلية الثالثة بعد الغلاف، كأنما أرادوا ألا يشتتوا ذهن القارئ، عبر التركيز على العنوان الرئيس أولاً، الدال على الرواية، ومن ثم التدرج إلى عنوان آخر فرعي مساند للعنوان الرئيس، مما يزيد من تأمله للعنوان وعلاقته بالعنوان الفرعي، ليتعلق ذهن القارئ بشكل أعمق بالعتبة الدالة على داخل النص، ويبدو أن العنوان الفرعي قد ورد بصيغة أطول وأكثر تعقيداً من العنوان الرئيس، وربما يكون هذا الأمر المبرر الثاني لظهوره فيما بعد الغلاف الخارجي (الأمامي)، إن القارئ أو المتلقي بحاجة إلى تأمل عميق لمعرفة كنه هذا العنوان الفرعي، ودلالته، وعلاقته بالعنوان الرئيس من جهة، والنص الأصلي من جهة أخرى، ويبدو أن أول خيط رابط وموصل بين العنوان الرئيس والفرعي هو: (الخلاص من هذا العالم)، فكما أوضحنا آنفاً فإن الباب الطباشيري قد ورد أداةً متخيلة ومستحيلة للعبور والخلاص من هذا العالم، ويظهر بأن (التعاويذ السومرية السبعة) قد جاءت في العنوان الفرعي دالةً على التطلع للخلاص بها من هذا العالم/ الواقع، ولام العلة الملتصقة بلفظة خلاص: (للخلاص)، تبرز هذه الدلالة. وبالتأمل في الأداة الثانية للخلاص: (التعاويذ السومرية) نجد أنها لا تختلف في أبعادها الأسطورية والخيالية عن البعد الخيالي والافتراضي للأداة الأولى الواردة في العنوان الرئيس: (الباب الطباشيري)، ليظهر التواشج والتداخل بين العنوانين الرئيس والفرعي، ليحقق الأخير الوظيفة التأويلية للعنوان الرئيس. إن لفظة (تعاويذ) تحيلنا إلى السحر والقوى الخارقة واللاواقع، لتتداخل دلالاتها مع دلالة الباب الوهمي اللاواقعي: (باب الطباشير). إن ورود التعاويذ في العنوان الثانوي إشارة إلى أداة ثانية (ثانوية)، يتمنى الكاتب تحقيق الخلاص بها، فكأن العنوانين يشيران إلى أداتين للخلاص من الواقع، أداة رئيسة (الباب الطباشيري)، وأخرى مساعدة ومساندة وثانوية واردة في العنوان الثانوي (التعاويذ)، كما إن إسناد التعاويذ إلى سومرية وتخصيصها بهذه الحضارة الموغلة في القدم، تلميح إلى الحضارة العراقية القديمة واسترجاع لماضٍ مُشرِّف مختلف عن الواقع/ الحاضر العراقي المزري. وما التعلق بالماضي إلا محاولة لبلسمة جراح الواقع/ الحاضر. ومما يثير التساؤل في صيغة العنوان الفرعي ورود لفظة: (سبع)، حيث نعتت التعاويذ بالسبع، ولعل الداعي أو الغرض هو أن للعدد (سبعة) أبعادٌ دينية، ترتبط بالمعتقدات العراقية الدينية القديمة، فقد اعتقد السومريون بوجود سبع سموات، وسبع أرضين، وهي الدار التي تتصف بالخلود، فكان للعدد (سبعة) قدسيتها عندهم[٢١]. إذن هذا العنوان الفرعي يعيد الذاكرة إلى المعتقدات القديمة في العراق ،والمفعمة بالسحر والخرافة.

أمّا علاقة العنوان الفرعي الساند للعنوان الرئيس بالنص الأصلي (المتن)، فنلحظ ثمة ترابطاً وثيقاً بينهما، فقد جاء العنوان الفرعي مع العنوان الرئيس انعكاساً للمتن السردي، إذ ترددت لفظة (تعويذات) في أكثر من موضع للرواية، كما في قول الراوي: ((**لم يحدث الكثير منذ أن أخبره الصوت الضاحك عبر الهاتف أن حياته قد تغيّرت لقد انتقل عبر الباب الطباشيري من عالمه الأول إلى آخر جديد ومختلف. يحدث هذا الأمر تحديداً خلال النوم، بعد أن تكون قد قرأت التعويذات السومرية السبعة**))[٢٢]. فجاءت (التعويذات) داعمة (للباب الطباشيري)، خلاصاً من العالم/ الواقع، وكل ذلك قد حدث في عالم اللاواقع والحلم: (خلال النوم). وترددت الفكرة ذاتها في الرواية، مما يعزز هذا الترابط بين العنوانين والمتن، يقول الراوي: ((**يقرأ خالد التعاويذ السبع ويفتح باب الطباشير خلال الحلم وتنتقل روحه من العالم الأول إلى العالم الثاني**))[٢٣]. إذن حقق العنوان الفرعي وظيفة إعلامية فضلاً عن الوظيفة التأويلية، حيث جاء إعلاماً لما سيأتي في المتن من أحداث وحكايات، وإضاءةً وإسناداً للعنوان الرئيس. وبهذا ورد العنوانان الرئيس والفرعي موجهين للقارئ ومثيرين لذهنه، محققين قيماً جمالية وتداولية مثيرة وجاذبة.

ثانياً: العناوين الداخلية (عناوين الفصول):

من العتبات النصية المتعلقة بالنص الأصلي، والتي ترد كنصوص موازية له العناوين الداخلية، وهي عناوين ترد عادة قبل فصول الرواية، لتسهم في إضاءة متون الفصول بالمؤازرة مع العنوان الرئيس، لذا لا تختلف وظيفة هذه العناوين عن وظيفة العنوان الرئيس، فهي ((تلك التي بمقتضاها يُمَفْصل (الكاتب) الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوي) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدي وظائف مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام))[٢٤].

تتضمن الرواية واحداً وعشرين عنواناً داخلياً، فورد لكل فصل في الرواية عنوان خاص به، وبالتأمل في صيغ هذه العناوين نجد أن أغلبها متشابهة في الصياغة، ومتوازية بعضها مع البعض من جهة، ومع العنوان الرئيس من جهة أخرى، فكما جاء العنوان الرئيس بصيغة الاسم المضاف والمضاف إليه فإن أغلب العناوين الداخلية قد وردت بصيغ مشابهة مثل: (جمعية المنتحرين/ جرة التعاويذ/ عالم السّديم/ حفرة الأرنب/ ميدان التفريغ/ باب الله/ باب الحب/ بريد الموت)، وقد أعطت هذه الميزة جمالية إيقاعية لهذه العناوين، وكأنها صدى للعنوان الرئيس، والتي تؤدي إلى إغراء القارئ وجذبه نحو القراءة والتأمل في هذه العناوين، وعلاقتها بالعنوان الرئيس.

عند التمعن في العناوين الداخلية الواردة في الرواية يظهر بأنها مثيرة للدهشة كونها عناوين عجائبية، تثير تساؤلات عدة حول دلالاتها ومغزاها، فمثلاً العديد منها تشير إلى: (عوالم وحياة أخرى)، ليتساءل القارئ أية عوالم؟ وماهي؟ أهي خيالية؟ أم ماذا؟ وما المقصود منها؟ وما علاقتها بمغزى الرواية ومتنها وبعنوان الرواية الرئيس؟ كما في العناوين: (المتجول بين العوالم/ حياة أخرى/ عالم السّديم/ عالم سابع)، فجاءت هذه العناوين مستفزة لذهن المتلقي، ومحركة لتساؤلاته، فمنحها أبعاداً جمالية وأخرى تداولية تعمل على جذب القارئ نحو التواصل، كما تعمل دلالاتها المتشتتة والقابلة للتأويلات المتعددة على إثارة المخيلة وتحفيزها.

إن العناوين الداخلية أدت وظيفة العنوان الرئيس بالإيماء إلى مضمون وفكرة المتن الروائي، والإشارة إلى أحداثها، لتتعالق هذه العناوين مع المتن، فقد ارتبطت دلالاتها بما وردت في الرواية من أفكار وأحداث، لا

سيّما إن مغزى الرواية -كما أشرنا إليه سابقاً- هو التوق إلى عالم – عوالم أخرى غير الواقع، فالإشارة في هذه العناوين إلى (العالم – العوالم – الحياة الأخرى)، تتطابق مع ما جاء في الرواية، مثل قول الراوي، وهو يتخيل تجواله في عوالم وهمية، مخاطباً (علياً)، في الفصل المعنون بـ (المتجول بين العوالم): ((**لقد رويت لك في الليالي السابقة ما جرى هنا، في عالمنا هذا، خلال فترة غيبوبتك، وانفقت الوقت الكثير للحديث عن الرحلة العجيبة التي قمت بها أنا بين العوالم. وكيف أني تعثرتُ بعوالم عديدة قبل أن أرجع إليك. وها أنذا أكمل لك آخر قصتين من قصص العوالم التي مررت بها**))[٢٥]. وهكذا أصبحت العناوين الداخلية علامات دالة تهدي القارئ إلى تفاصيل المتن، وتلمح إلى دقائق الأحداث والأفكار الواردة في فصول الرواية، قبل الخوض في غمارها، ومثلما نجد في الفصل المعنون بـ (عالم السّديم): ((**تتحرّك في أي مكان يعجبك .... تستعيد (ليلى) حينما كانت في سنّ الحادية والعشرين وتأخذها بالأحضان، وهذا حقّاً يشبه بالجنة، غير أنه في الحقيقة "عالم السديم"، عالم المنفى التي تُقذف إليه الأرواح المغتربة، والعالم الذي تُصنع عند الآلهة، عالم العزلة الشديدة**))[٢٦]. إن العنوان الداخلي: (عالم السّديم) المفعم بالخيال والفضاء الواسع والعتمة انسجم مع ما جاء في المتن، حينما يصف الراوي أجواء عجيبة وحالمة وخيالية (غير واقعية)، وقد ربطها بالذكريات الجميلة مع الحبيبة (ليلى)، فكانت الأجواء العجائبية فسحة تبعث السعادة النفسية، تخلصاً من أعباء الواقع.

ومثلما تداخلت العناوين الداخلية مع المتن، فإننا نلمس التواشج مع العنوان الرئيس أيضاً، مثل عنواني الفصلين السابع عشر والثامن عشر من الرواية: (باب الله/ باب الحب)، فهما صدى وتكرار لما جاء في العنوان الرئيس: (باب الطباشير)، إنها (أبواب) حاولت الشخصية البطل (علي) طرقها والولوج منها إلى عوالم أخرى، حيث استعان بها ليخفف من اغترابه وهو يعاني من آلام الواقع، وبالتمعن في عنوان الفصل السابع عشر (باب الله)، ومقارنته بما جاء في متن الفصل، نجد أنه عنوان مغري وقابل للتأويل، إنه يحمل معنى العوز والفقر وضيق العيش، كما يُقال: (انه على باب الله ...)، وتحقق هذا المعنى في متن الفصل، حينما قال الراوي (عمّار) مخاطباً أخاه (علي): ((**لقد درّبت نفسي طويلاً على تحمل الإهانات والإذلال كنت على باب الله**))[٢٧]. واصفاً حاله في مقتبل عمره بأنه كان على باب الله، وسرعان ما تتحول دلالة (باب الله) في المتن إلى التضرع والدعاء والتوسل، وقرع باب الله، فيقول العجوز (محمد سدخان) مخاطباً (عمّار) الذي استعان بكل الأدعية والمعتقدات: ((**ربما أنت جمعت كلّ قطع الباب الذي يجب أن تفتحه باتجاه الله، كل هذه الأديان والعقائد التي وقفتْ عند رأس أخيك، هي قطع صغيرة من الأحجية، شكّلت بمجموعها باب الله، طرقت عليه في النهاية وفتح لك**))[٢٨]. فقد حصلت جمالية من خلال كسر أفق التلقي، عبر تحول دلالة (الباب) مع العنوان الرئيس من جهة، ومع ما ورد في متن هذا الفصل من جهة أخرى، على الرغم من تشابه دلالة (الباب) في كل المواضع الواردة، حيث ورد بمعنى الوسيلة المستعانة بها للإنقاذ والخلاص والتحول من الواقع المأزوم.

ومن العناوين الداخلية الأخرى التي ألمحت إلى عنوان الرواية وفكرتها، عنوان الفصل السادس: (جرّة التعاويذ)، حيث إن لفظة (التعاويذ) تعيدنا إلى العنوان الفرعي الساند للعنوان الرئيس: (سبع تعاويذ سومرية للخلاص من هذا العالم)، فأنجز العنوان الداخلي بذلك وظيفة الإيماء والإشارة إلى العنوان الفرعي من جهة،

وإلى أحداث الرواية الرئيسة من جهة أخرى، حيث يخاطب الدكتور واصف صديقه في هذا الفصل من الرواية، مشيراً إلى الجرة التي تحتوي على التعاويذ السومرية المنقذة -حسب تصوره- لعلي: ((**هنا في هذا العالم أنا لم أعطك التعويذات. لا توجد تعويذات أصلاً يا علي. ما زالت الجرّة السومرية من تل أبو صلابيخ على حالها. لم تُسرق ولم تُكسر**))[٢٩]. فالتعاويذ في الجرة الأثرية وسيلة وهمية أخرى تشبث بها البطل (علي) مع الوسيلة الأخرى (الباب) ،أملاً في التحول من الواقع الأليم إلى عالم آخر/ واقع آخر. وهكذا أنجزت العناوين الداخلية وظائف تخدم متونها فضلاً عن العنوانين الرئيس والثانوي للرواية، فثمة ترابط وتواشج بين هذه العناصر المكونة للرواية، لأن العناوين الداخلية ((تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/ شارحة لعنوانها الرئيس، كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه))[٣٠].

وتجدر الإشارة إلى أن من جماليات العناوين الداخلية للرواية أنها تتسم بالشعرية والمفارقة المثيرتين للدّة، مثل عناوين: (الميّت الحي/ جمعية المنتحرين/ خطّاف قبيح الشكل/ بريد الموت)، حيث نجد أن الكاتب قد جعل عناوينه الداخلية في صيغ جاذبة للقارئ، لأنها صيغ متشكلة بلغة غير مألوفة، فإسناد (الميت) إلى النقيض (الحي)، مثير للتساؤل فكيف يكون ميتاً وحياً في آن واحد؟ وما دلالة ذلك؟ وما الغاية من الجمع بين الضدين؟ وغيرها من التساؤلات التي تثيرها هذه الصيغة المجازية، كما أن عنوان: (جمعية المنتحرين) ذات بعد عجائبي وفانتازي، فجمعية خاصة بالمنتحرين وليس للانتحاريين صياغة مقصودة ومنزاحة عن مدلولها الأول إلى مداليل أخرى، لأن المنتحِر دال على حصول الإنتحار، فماذا نعني بجمعية خاصة بالمنتحرين أصلاً؟ وإن كانت الصيغة بـ (جمعية الانتحاريين) لكانت عادية غير شعرية، لأن الانتحاري هو المقبل على الانتحار، أما المنتحِر (بكسر الحاء) فهو الذي انتحر (مات) أصلاً. وحينما نتفحص عنوان: (خطّاف قبيح الشكل)، فإن هذه العبارة/ العنوان حكاية بحد ذاتها، حيث ترسم لنا صورة سردية لكائن يقوم بفعل الخطف على نحوٍ مبالغ فيه، فـ (خطّاف) قد وردت بصيغة (فعّال) الدالة على المبالغة، مما تزيد من الصورة المرعبة لهذا الكائن (القبيح الشكل). وهكذا تمازج الفعل مع الوصف لتتشكل صورة مثيرة للمتلقي، فجاء هذا العنوان على نمط العنونة الصورية، ((وهي نوع من العنونة القصصية ذات الطابع التشكيلي الخاص والنوعي، ... وينتج على رؤية تصويرية لتسعى إلى الوصف والتحديد وتسليط الضوء على المصوّر ودعمه بحساسية ديكورية حين يقتضي الأمر ذلك))[٣١]. وبالانتقال إلى العنوان الداخلي: (بريد الموت) نجد أنه لا يخلو أيضاً من الشعرية الحاصلة بإسناد البريد الخاص بالمراسلة والنقل إلى الموت، فالأصل أن فعل البريد يُنجز مع الحياة لا الموت، فاستعار الكاتب للموت صورة البريد ليحصل انزياح استبدالي محقق للشعرية.

إن هذه العناوين الداخلية المفعمة بالدهشة والغرائبية والمجاز، تستدعي من القارئ المتلقي الإسراع في الإقبال على فعل القراءة ليتحقق البعد التداولي والتواصلي لهذه العناوين، مع البعد الجمالي. فضلاً عن الوظيفة الإيحائية التي حققتها تلك العناوين بوساطة التلميح إلى عنوان الرواية من جهة، ومتن الفصول من جهة أخرى، لتقوم بوظيفة الشرح والتوضيح والتي ((تتمثل بمضاعفة القدرة التفسيرية للمتلقي، لكونها

عتبات تأويلية للنصوص التي تعنونها، وبالتالي تسهل الولوج إلى ردهات النص أو المقطع النصي ولا سيما في النصوص ما بعد الحداثية))[٣٢].

إذن العناوين سواءً الرئيسة أو الداخلية نصوص موازية للنص الأصلي، وعتبات دالة ومحفزة للتلقي والقراءة، قامت بوظائف تخدم النص الأصلي، فكانت بمثابة علامات إرشادية وتحفيزية تنشط فعل القراءة.

المبحث الثالث: التصدير والاستهلال البعدي:

أولاً: التصدير:

تعد التصديرات التي ترد في بداية الكتاب -وقبل النص الأصلي- من النصوص الموازية التي تحيط بالنص وتخدمه، فلا يمكن إهمال هذه العتبة النصية، لأنها لا تخلو من غايات ووظائف تضيء النص، وتساعد القارئ، وتهديه إلى ما سيرد في المتن. وغالباً ما ترد هذه التصديرات في الأعمال السردية الحداثية، حيث ((تعمل عتبة التصدير على إضافة رؤية جديدة للعمل القصصي، أو التلويح بمفتاح شفري يمكن أن يضيء بعض المفاصل السردية في القصص، فقد يذهب الكاتب إلى استعارة مقولات يعتقد أنَّ لها علاقة ما بتجربته القصصيّة، أو قصة منها، فيضعها في صور كتابة لتأكيد رؤيته في التجربة أو القصة))[٣٣]. إن هذه التصديرات تشمل استشهادات وأقوال واقتباسات لمشاهير المبدعين والكتاب العالميين، لتضفي بريقاً وهيبة على الأفكار التي تكتنف المقول، وهذه الاستشهادات إشارة إلى حساسية فكرية وفنية ما، يروم الكاتب إدراج عمله الإبداعي في خضمها، من أجل تقريب المسار الفني للنص من القارئ المفترض[٣٤].

إن التصديرات أو الاقتباسات نصوص موازية ومحيطة بالنص، وعادة ما توضع في صدر الكتاب، وتلخص فكرة المؤلف، فهي شواهد وأقوال تشير إلى روح العمل الأدبي، ليصبح القصد العام للكاتب موضحاً، وقد كثُرت هذه التصديرات مع ظهور السرد التجريبي، وروايات ما بعد الحداثة، وتعمل على إثارة المتلقي واسفزازه، حينما يحاول فك شفرات هذه الاقتباسات، مما تسهم في تحريك انتباه هذا المتلقي وتحرك شعوره[٣٥]. لقد ورد تصدير يشمل على ثلاثة اقتباسات في مطلع الرواية، وقبل النص الأصلي مباشرة، ليستحوذ على موقع استراتيجي يجلب انتباه المتلقي، الاقتباس الأول عبارة عن مقطع مكون من سبعة أسطر لقصة (الخليقة البابلية)*، فيدور هذا الاقتباس حول أسطورة بابلية قديمة، تعبر عن الأفكار والمعتقدات الدينية القديمة في بلاد الرافدين، ومما يميّز هذا النص بُعدُه الأسطوري والخيالي، وبعده الديني الخرافي القديم، لأن الأسطورة تتصل بالخرافة واللاواقع. وحينما نتأمل في هذا النص نجد أنه يدور حول عجز الآلهة أمام إله سومري قديم هو الإله (أيا)، إله الماء والحكمة، أي يجمع هذا الإله بين قدرتين، الأولى الحياة (الماء)، والثانية العقل (الحكمة)، فجاء في هذا المقطع من قصة الخليقة:

حين سمعته الآلهة ارتبكوا
استولى عليهم الصمت، فجلسوا واجمين.
ذو الفهم الثاقب، الحكيم، الحاذق،
"أيا" المُلِم بكلِّ شيء، أدرك خطَّتهم.
أعدَّ دائرة سحريةً مُضادةً لها

ألف بمهارةٍ رقيَّةً مُقدسةً لا عاصمَ منها.
أنشدها، وجعلها تطفوا فوقَ الماء.(٣٦)

إنَّ ورود هذا الاقتباس التصديري بأبعاده الأسطورية والخرافية القديمة قبل النص الأصلي مباشرة، وقبل الشروع في قراءة الرواية يعد إضاءة وإيحاء غير مباشر إلى متن النص، فكأن هذا النص الاقتباسي الموازي للنص الأصلي قد ورد محفزاً لمخيلة القارئ، ومؤشراً إلى مجال اشتغال الرواية: (الاسطورة والخيال والوهم والحلم)، هذا المجال الذي نلحظه بدءاً من العنوان الرئيس: (باب الطباشير)، باب اللاواقع والزوال والخيال، ومن العنوان الساند الفرعي: (سبع تعاويذ سومرية للخلاص من هذا العالم)، فالنص الموازي الاستهلالي امتداد وتأكيد للنص الموازي (العنوان). إن عتبة الاستهلال المتمثلة باقتباس نص سومري قديم وأسطوري، تهيئة للقارئ وتوجيه له نحو أهم مرتكز تنطلق منه الرواية، وتنبني عليه فلسفتها وأفكارها، عبر نفي الحاضر (الواقع) ورفضه، مع التشبث بالماضي، واللاواقع (الأسطورة – الوهم – الحلم)، خلاصاً من أثقال الواقع. ومن الشواهد الداعمة التي تثبت الترابط والتداخل بين هذا الاقتباس التصديري وبين النص الأصلي (متن الرواية) ما جاء في الرواية: ((**وحسب مقترح صديقه الدكتور واصف عبدالمحي، عالم الآثار، فمن يقرأ هذه التعاويذ يستطيع العبور، خلال النوم، من بوابة افتراضية، إلى نسخ أخرى معدّلة من حياتنا نفسها، وربما نعثر هناك على عالمٍ أفضل**))(٣٧). وهكذا يتأكد لنا بأن النص الاقتباسي الأول الوارد في التصدير لا ينفصل عن العنوان من جهة، وعن متن الرواية والنص الأصلي من جهة أخرى، فاختيار الكاتب لهذا الاقتباس الأسطوري القديم في النص الموازي (التصدير) كان مقصوداً وله غاية لارتباطه بالنص الأصلي وبعنوانه ، إذن جاء هذا الاقتباس مؤشراً مهماً للقارئ ، يوجهه إلى مجال اشتغال الكاتب في روايته.

أما الاقتباس الثاني الوارد في التصدير فقد شمل مقطعاً شعرياً للشاعر جوزيف برودسكي*، وحالما يقع عين القارئ على هذا النص الشعري وصاحبه (برودسكي)، يتساءل ويتحفز ذهنه: لِمَ اقتبس الكاتب هذا النص الشعري؟ ولهذا الشاعر بالتحديد؟ وحينما نتعقب سيرة هذا الشاعر نجد بأنه كان مطارداً ومحكوماً عليه من قبل السلطة، فأهم محطة في حياته علاقته السلبية كمبدع مع السلطة والواقع، وشخصيته الاغترابية، ويعد هذا الأمر تفسيراً مقنعاً لسبب اختيار هذا النص الاقتباسي، مما يهيء القارئ المتلقي ويوجهه إلى اغتراب المبدع وانفصاله عن الواقع والسلطة، وهي إشارة خفية وغير مباشرة من الكاتب إلى القارئ قبل الشروع في القراءة، وتلميح إلى مغزى النص وفلسفته ومقاصد الكاتب ودوافع الكتابة. وعند تفحص وقراءة هذا النص الشعري المقتبس يتضح لنا هذا التصور على نحو أفضل:

أتمنى لو كنا في سيارتي
و أنتِ من بدَّلَ ناقلَ الحركة
كنّا سنجدُ أنفسنا في مكان آخر
على شاطيءٍ مهجور
أوربما عدنا إلى حيث كنّا من قبل(٣٨)

إن المقطع الشعري يبدأ بلفظة: (أتمنى) الدالة على طلب مستحيل وغير ممكن الحصول، وما ورد بعد هذه اللفظة إشارة إلى هذا الأمر غير الممكن، لأن تبديل ناقل الحركة يستحيل أن يبدل الحياة والمكان: (سنجد أنفسنا في مكان آخر)، حيث العزلة البعيدة عن الواقع: (مهجور)، وحتى العودة: (عدنا حيث كنّا من قبل)، أي العودة إلى الماضي أمرٌ غير ممكن الحصول، إذن يتطلع الشاعر إلى عالم آخر، بوسيلة غير ممكنة ومستحيلة. وبالاطلاع على النص الأصلي والتمعن فيه نجد خيطاً موصلاً بين اغتراب (برودسكي) وطلبه المستحيل، مع اغتراب بطل الرواية (علي)، وطلبه المستحيل بالدخول عبر بوابة افتراضية (باب الطباشير) إلى عالم آخر أفضل. ويظهر تماهي الكاتب مع رؤية الشاعر (برودسكي) وفلسفته ومدى تأثره بهذا الشاعر حينما يذكر الكاتب في متن روايته الشاعر (برودسكي)، وفي عدة مواضع، كما جاء في قول الراوي حينما تحدث عن لقاء (علي) بحبيبته (ليلى): ((**وبعد دقائق توقّفت وقالت له إنها تريد منه أن ير افقها إلى بيت أختها، كي تعيد له مجموعة شعرية قديمة لجوزيف برودسكي، كان علي قد أعارها لها في يوم من أيام دراستهما الجامعية الأخيرة**))[٣٩]. فضلاً عن تردد اسم هذا الشاعر بمتن الرواية في الصفحات: ١٠٣ – ١٠٤ – ١٠٥ – ١٠٦، لنستدل بهذا الإلحاح من الكاتب على ذكر الشاعر برودسكي على الترابط بين النص المقتبس في التصدير مع نص الرواية الأصلي. إذن جاء النص الموازي الاقتباسي في التصدير تمهيداً وتهيئة لذهن القارئ، فقام هذا النص الموازي بوظيفة تحفيزية للمتلقي قبل الشروع بعملية القراءة.

أمّا النص التصديري الاقتباسي الثالث فعبارة عن مقولة منسوبة إلى الكاتب الانكليزي (ألدوس هكسلي)*، ومفادها: ((**قد يكون هذا العالم جحيم عالمٍ آخر**))[٤٠]. وهي مقولة مكثفة توجز دلالات عميقة ورؤية ثاقبة للعالم، حيث تشع الحكمة فيها، وتشير إلى عوالم: (عالمنا/ عالم آخر)، وهي أفكار غريبة تعكس غرابة شخصية هكسلي، كما تظهر في سيرته، فقد كان متعلقاً بالتفكير الغريب والشاذ. ونجد أنه تفكير يتطابق مع ما ورد في نص الرواية، إذ الحّ الكاتب في روايته على العوالم الافتراضية، والتنقل بينهما، مثلما ورد في قول الراوي: ((**في العالم الثاني كان مشروع غزو العراق قد واجه عر اقيل في الكونكرس الأمريكي ... أما في العالم الثالث فالأمر ربما أسوأ بالنسبة لك. لقد قُتلنا في منتصف عام ١٩٩٦ ... حين صحوتُ في العالم الثالث علمتُ أننا كنّا نقف على أعقاب السنة العاشرة من الاتفاق التاريخي**))[٤١]. إذن قام النص الموازي الاقتباسي في التصدير بوظيفة التلميح للنص الأصلي من خلال التواشج والتعالق بين النصين.

وخلاصة لما سبق نجد أن الاقتباسات الموظفة في التصدير لم ترد اعتباطاً، بل ارتبطت بالمتن الروائي والعنوان، وعملت على تحفيز ذهن القارئ، وأثارت أسئلة حول ماهية تلك النصوص المقتبسة وأصحابها، وسبب اختيار الكاتب لها، وعلاقة كل ذلك بالنص الأصلي، فقامت هذه النصوص بالتمهيد للنص قبل الإقدام على قراءته، فضلاً عن الأبعاد الجمالية المثيرة لهذه النصوص، كونها نصوص أسطورية وخيالية وشعرية عميقة الأفكار والمعاني، وقد انتخبت بذوق وفطنة.

ثانياً: الاستهلال البعدي:

إن الاستهلال البعدي أو الخاتمة هو ذلك النص الموازي المعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقاً به، ليصبح الاستهلال البعدي أو الخاتمة تأكيداً لحقيقة الاستهلال، فمن الاستهلالات الأكثر استعمالاً، فضلاً عن

المقدمة والتمهيد، الاستهلال البعدي والذي يمثل غالباً في الخاتمة، ويضم أحياناً الملاحق والذيول، وبعد القول، أو الكتابة البعدية (ما بعد الكتابة)[٤٢]. إذن الاستهلال أما أن يكون قبلياً أو بعدياً. ولا يخلو هذه الاستهلالات من وظائف توجه عملية القراءة، لذا لاتقل أهمية عن النصوص الأخرى الموازية التي تحيط بالنص.

إن الرواية المدروسة خلت من الاستهلالات القبلية مثل المقدمة أو التمهيد أو التوطئة، واحتوت على استهلال بعدي، لذا نحاول في هذا المطلب مقاربة هذا النوع من الاستهلال لمعرفة أبعاده الوظيفية. وقد شمل هذا الاستهلال البعدي خاتمة وردت في نهاية الرواية وبعد انتهاء النص الأصلي مباشرة تحت تسمية: (إشارات)، وهي عبارة عن ثلاث فقرات من التوضيحات والتنبيهات التي أشار إليها الكاتب في مختتم نصه الروائي، ليساعد القارئ ويرشده إلى بعض الأمور المتعلقة بالرواية، والتي تحتاج إلى التوضيح لرفع الوهم والالتباس، ولإبراز بعض الحقائق المتعلقة بالنص، مما يوجه القارئ ويهديه إلى الوجهة التي تسهم في إقناعه وتحديد مسارات قراءاته، ومن هنا تظهر أهمية هذا النص الموازي في خدمة النص الأصلي. تضمنت الفقرة الأولى من هذه الإشارات أيضاحاً وتنبيهاً حول البعد غير الواقعي لشخصيات الرواية، فصرّح الكاتب قائلاً: ((**أغلب الشخصيات والأحداث الأساسية في الرواية من نسج الخيال، وأي تشابهات بينها وأحداث وشخصيات واقعية هو أمر غير مقصود**))[٤٣]. فأكّد لنا بهذا التنبيه أن أغلب الشخصيات (وليس كلها) من نسج الخيال، وإن تشابهت مع أحداث وشخصيات واقعية، ليرسخ الكاتب في ذهن الملتقي البعد الخيالي للرواية ولأغلب شخصياتها، ليربط الواقعي بالخيالي، حتى يوهم المتلقي بأن الرواية وإن كانت ذات أبعاد واقعية فإنها لا تتطابق مع الواقع، بل إنها من نسج الخيال. إذن ورد التنبيه لتمويه القارئ وإبعاد لعبة التطابق عن ذهنه، مع صرف الرقابة السياسية والاجتماعية، لأن هذه التنبيهات هي ((تمويهات تصرف القارئ عن لعبة التطابق من جهة، كما تصرف في الآن نفسه الرقيب عن مصادرة العمل، أو اعتقال صاحبه من جهة ثانية، إذ لايجب التغاضي عن دور هذه التنبيهات في إطار علاقة الكاتب المضطربة بمؤسسات المجتمع المتسلطة))[٤٤]. أمّا التوضيح الثاني الوارد في الفقرة الثانية من الاستهلال البعدي فبيّن أن النصوص السومرية المكتوبة بالحروف العربية والواردة في الرواية مختلقة وغير حقيقية[٤٥]. ليزيد ويعمق من البعد الخيالي للرواية، فحتى نصوص التعاويذ الواردة باللغة السومرية وبالحروف العربية هي من فعل خيال الكاتب. ولولا هذه الإشارة لظن القارئ بأن النصوص السومرية الواردة في متن الرواية هي نفس نصوص التعويذات، ولا يخفى إن هذه الملاحظات والإشارات تسهم في ضمان القراءة الصحيحة والجيدة للنص الأصلي. إن هذا التأكيد من الكاتب على لا واقعية بعض عناصر الرواية يحفز ذهن المتلقي، لأنه يحاول معرفة واقعية أو عدم واقعية هذه الشخصيات، فضلاً عن الحماية القانونية للكتاب، فالكاتب في هذا الاستهلال البعدي ((يعلن في شكل قاعدة قانونية أن كل تشابه في أسماء الشخصيات وأزمنتها وامكنتها هو غير وارد أو مجرد مصادفة، وهذا كله كي ينفي عنه صفة المطابقة الواقعية، حاملاً في الوقت نفسه وظيفتين هامتين، الأولى حماية الكتاب، والثانية دفع القارئ للبحث عن هذا التطابق، لأنه يعلم مسبقاً أنه في حقل التخييل))[٤٦]. وتجدر الإشارة إلى أن الفقرة الثانية تضمنت أيضاً إشارة شكر، إذ قدّم الكاتب امتنانه لعالم الآثار الدكتور عبدالأمير الحمداني، الذي قام بترجمة

النصوص السومرية وبالحروف العربية، وقد ورد الشكر بكلمة تلميحية مقتضبة: (مشكوراً)، لعله عمد إلى ذلك تجنباً للإطالة المملة للقارئ، ولا سيّما أنّه خصّص الفقرة الثالثة من إشاراته للإهداء، حيث وجّه شكره ومن غير ذكر للأسماء، لعدد كبير من الأساتذة والأصدقاء، ولكل من ساهم في إخراج هذه الرواية: ((**الشكر موصول لعدد كبير من الأساتذة والأصدقاء .... ولكل من ساهم ولو بجهد بسيط بإخراج هذه الرواية بصورتها الحالية**))[٤٧].

لقد وضّح الكاتب لقرّائه في هذه الاشارة الامتنانية عدة حقائق عن ظروف كتابة الرواية والعدد الكثير من الذين ساعدوه، وطول المدة التي قضاها في الكتابة: (على مدى عامين ونصف)، ومدى مراجعته وتنقيحه لها، واستفادته من ملاحظات غيره ونقاشاتهم. وهذه إشارة مبطنة وغير مباشرة لحجم هذا العمل وقيمته والجهد الكبير المبذول لإنجازه، مما يسهم في إغراء القارئ وحثه على القراءة. كما لايخلو هذا الشكر من غايات اجتماعية ونفسية تعكس شخصية الكاتب المتسمة بالوفاء والاعتراف بفضل الآخرين، وأخرى ثقافية تبرز السلوك الراقي للشاكر. لأن الإهداء لها ((مساس جوهري حسّاس بحياة القاص الإبداعية ورؤياه وتطلعاته واجتماعيته وثقافته))[٤٨]. ليسهم هذا الإهداء في إبراز الجانب التواصلي مع الآخر، وليزداد تفاعل الآخر (المتلقي) مع الكاتب ومنجزه الإبداعي.

وتأسيساً على ما سبق نجد أن النص الموازي في الاستهلال البعدي والمعنون بـ (إشارات)، قد جاء إضاءة للنص الأصلي، حيث تضمن توضيحات وتنبيهات مختزلة يستفيد منها القارئ، لتتحقق التواصلية والإثارة.

الخاتمة:

يمكن إيجاز أهم نتائج البحث بما يأتي:

- عدّ الغلاف الأمامي للرواية وبما تضمنه من عناصر لسانية وأخرى بصرية عتبة لافتة أسهمت في تحقيق وظائف إغرائية ودلالية وأخرى تداولية وجمالية.
- إن اللوحة الفنية المزينة للغلاف الأصلي من أبرز العتبات المحيطة بالرواية جماليةً وإثارة لحس المتلقي. برسومها وألوانها الدالة والمرتبطة بالعنوان وبالنص الأصلي، ودلالات هذا النص المركزية المتمثلة بجدلية الموت والحياة، والألم والأمل، والواقع والخيال.
- جاء التقديم الموجز في الغلاف الخلفي للرواية نصاً موازياً مضيئاً للنص الأصلي، عبر موقعه الاستراتيجي وأسلوبه التكثيفي الكاشف لفكرة الرواية، محفزاً فعل القراءة.
- ورد عنوان الرواية الرئيس على صيغة لغوية غير مألوفة ومفعمة بشعرية الانزياح، ليصبح عتبة مثيرة تلمح إلى مغزى النص الأصلي. كما قام العنوان الفرعي بدور المساند للعنوان الرئيس ، والممهد لمتن الرواية.
- انمازت العناوين الداخلية بالعجائبية والمفارقة والتعدد الدلالي، فهي عناوين مثيرة للتساؤل والتأويل، ومرتبطة مع النص الأصلي، ومتآزرة مع العنوانين الرئيس والفرعي.

- النصوص الاقتباسية الموازية في التصدير مقصودة الاختيار، حيث انسجمت مضامينها وأصحاب هذه الاقتباسات مع ثيمة الرواية الدالة على التوق إلى التغيير في ظل الحلم والمستحيل والخيال.
- الاستهلال البعدي (إشارات) قدّم توضيحات وتنبيهات مهمة موجهة للقارئ لرفع الالتباس، واقناعه بمسارات القراءة لضمان القراءة الصحيحة. كما تضمن عبارات الشكر الدالة على الجوانب الاجتماعية والثقافية لشخصية الكاتب.

الهوامش:

(١) شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية ٢٠٠٠/ ٢٠١٠، آمنة أمقران: ٣٢٦.

(٢) النص الموازي في رواية العمامة والقبعة لصنع الله إبراهيم، أ. خالد خينش: على الرابط: .http://reveues.univ.ouargla.dz

(٣) شعرية العتبات النصية، د. لعموري زاوي: ١٢٠-١٢١.

(٤) الرواية: ١٥.

(٥) في نظرية العنوان -مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين: ٣٨١.

(٦) الرواية: ١٠٢، ١٠٣.

(٧) شعرية العتبات النصية: ١١٨.

(٨) ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد: ٤٧.

(٩) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٩٧.

(١٠) ينظر: العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون: ١٣، ١٤.

(١١) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ١٠٧.

(١٢) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ٨٥.

(١٣) الرواية: ٧ .

(١٤) م . ن : ١٤٠ .

(١٥) عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبدالله العبيدي: ١٨، ١٩.

(١٦) الرواية: ٢٢٧ .

(١٧) م . ن : ٢٧٠ ، ٢٧١.

(١٨) العنوان في الرواية العربية: ١٥٥.

(١٩) الرواية: ٣٧١، ٣٧٢.

(٢٠) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٧٩.

(٢١) ينظر: السماوات السبع على الموقع: ra.m.wikipedia.org .

(٢٢) الرواية: ١٢٩.

(٢٣) م . ن : ٢٢١.

(٢٤) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٨٢ .

(٢٥) الرواية: ٨٠، ٨١.

(٢٦) م . ن : ٢١٢.

(٢٧) م . ن : ٢٩٧.

(٢٨) م . ن : ٣٠٧، ٣٠٨.

(٢٩) م . ن : ١٤٤.

(٣٠) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ١٢٦، ١٢٧.

(٣١) عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: ٥١.

(٣٢) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٨٣.

(٣٣) عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: ١٥٣.

(٣٤) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد الملك أشهبون: ١٧٤.

(٣٥) ينظر: النص الموازي في روايات جاسم المطير: ٣٣٠.

* قصة الخليقة البابلية: أسطورة بابلية تدور حول معتقدات العراقيين القدامى، والكون وخلقه، وقد كتبت على سبع ألواح من الطين، وسمّاها البابليون اينوما اليليش، أي: (حيناً في العلا)، أما تاريخها فأن الأفكار والمواد المذكورة فيها تشير إلى الألف الثالث قبل الميلاد. ينظر: دراسة مضامين خلق الكون في اسطورة الخليقة البابلية، م. نسرين أحمد عبد: ١٩٥-١٩٧.

(٣٦) الرواية: ٥.

(٣٧) م . ن : ٣٧.

* جوزيف برودسكي:شاعر روسي ولد عام ١٩٤٠، اضطهد من قبل السلطة الشمولية في الاتحاد السوفيتي السابق. وحكم عليه بالسجن، وتم اسقاط جنسيته عنه، فنفي إلى خارج بلاده، حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٧، توفي عام ١٩٩٦ في نيويورك. ينظر: الشاعر جوزيف برودسكي: الشعر هبة إلهية، جودت هوشيار: على الرابط: http://xeber24.org.

(٣٨) الرواية: ٥.

(٣٩) م . ن : ٦٩.

* ألدوس هكسلي :كاتب وشاعر انكليزي أشتهر بكتابة الروايات والقصص القصيرة، وسيناريوهات الأفلام، ولد في انكلترا عام ١٨٩٤، وعاش في لوس انجلوس بأمريكا، كان معادياً للحروب ومهتماً بالقضايا الإنسانية، واشتهر بثقافته وغرابة تفكيره وولعه بالشواذ. ينظر: سيرته على الرابط: http://m.marefa.org.

(٤٠) الرواية: ٥.

(٤١) م . ن : ٨١، ٨٣.

(٤٢) ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ١١٢، ١١٣.

(٤٣) الرواية: ٣٨١.

(٤٤) عتبات الكتابة في الرواية العربية: ١٥٦.

(٤٥) ينظر: الرواية: ٣٨١.

(٤٦) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ١٢٣.

(٤٧) الرواية: ٣٨١.

(٤٨) عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: ١٣٩، ١٤٠.

ثبت المصادر والمراجع:

١- ألدوس هكسلي، على الرابط: http://m.marefa.org تاريخ التصفح: ٢٠٢٠/٤/١٦.

٢- باب الطباشير، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط٤، ٢٠١٧.

٣- دراسة مضامين خلق الكون في أسطورة الخليقة البابلية، م. نسرين أحمد عبد، مجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية، جامعة سامراء، العراق، المجلد الخامس، السنة الخامسة، آب، ٢٠١٨.

٤- السماوات السبع، على الرابط: (https://ar.m.wikipedia.org) ، تاريخ التصفح: ٢٠٢٠/٤/١٦.

٥- الشاعر جوزيف برودسكي: الشعر هبة إلهية، جودت هوشيار: على الرابط: http://xeber24.org. تاريخ التصفح: ٢٠٢٠/٤/١٦.

٦- شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه للطالبة آمنة أمقران، باشراف الاستاذ الدكتور محمد الأخضر زبادية، مقدمة إلى جامعة باتنة، الجزائر، ٢٠١٨-٢٠١٩.

شعرية العتبات النصية، د. لعموري زاوي، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣.

٧- عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبدالله العبيدي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٢.

٨- عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبدالمالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

٩- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

١٠- العنوان في الرواية العربية، عبدالمالك أشهبون، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١١.

١١- في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، د.ط، ٢٠٠٧.

١٢- النص الموازي في رواية العمامة والقبعة لصنع الله إبراهيم، أ. خالد خينش: على الرابط: http://reveues.univ.ouargla.dz. تاريخ التصفح: ٢٠٢٠/٣/٢٤.