جمالية العتبات في روايات حميد العقابي

الباحثة: أسماء محمد كاظم **أ. د. خضير عباس درويش**
جامعة كربلاء/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية **جامعة كربلاء/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**
asmaaaltaei94@gmail.com

(مُلَخَّصُ البَحث)

إنّ الجمالية في العمل الروائي لا تقتصر على الشكل فقط، أو المضمون فقط، بل تتحقّق باجتماعهما معًا فيصبح العمل أكثر إبداعًا، إذ يقع جهدٌ كبيرٌ على عاتق الروائي في سبيل تحقيق الجمالية؛ فليس كل نص يمكنه تحقيق ذلك، هذا الإجراء يعتمد بدرجة كبيرة على ثقافة الروائي، وبراعته في صياغة نصه عن طريق تمكّنه من أدوات الكتابة، زيادة على خياله الواسع الذي يقوده إلى اجتراح أساليب مغايرة عما هو شائع في الكتابة، وصياغة عنوانات دقيقة لنصوصه، هذه العنوانات لم تأتِ لهدف الترويج وجذب القارئ، بل جاءت منسجمة ودالة على مضمون الرواية وفكرتها وهذا ما منحها جمالية تضاف إلى جمالية العنوان ذاته.

الكلمات المفتاحية: العتبات، العنوان، الجمالية، الثقافة.

المقدّمة

لا يخفى على القارئ الأهميّة الكبيرة التي يتمتّع بها عنوان كلّ نصٍ مؤلَّف –سواء أكان قصيدة، أو قصة، أو رواية، أو الكتب المؤلَّفة في مجالات أُخر–؛ لأنّه العتبة الأولى الذي تقع عليه عين القارئ، يؤدّي بعضها أدوارًا مهمّةً كالترويج، أو التفسير، أو الإيهام، وكلّ هذه الأدوار تقود إلى إثارة التساؤلات لدى القارئ، فتحفِّزه على اقتناء العمل الإبداعي وقراءته للوصول إلى إجابات لكلّ سؤال خطر في ذهنه، فإذا تحقّق ذلك في العنوان تحقّقت معه الجماليّة المنشودة في النص، هذا على سبيل الشكل، أمّا في ما جانب المضمون، وقد قلنا لا يحقّق جماليته بمعزل عن الشكل، فلا تتوفّر في النصِّ مقوّمات الجماليّة ما لم يكن المبدع متمكّنًا من أدواته، ويمتلك القدرة على إبداع نص يفرض نفسه على القارئ، عن طريق لغته العالية، والأساليب الموظّفة فيه، والفكرة التي لا تتشابه مع ما أُنتِج سابقًا، وهذا ما كان يسعى إليه (العقابي) وأجاد فيه؛ لأنّه أنتج نصوصًا من واقعٍ عاشه هو، ولم يكتبها عن تجارب آخرين، فجاءت لغته نابعة من الظروف المأساويّة التي جرت عليه، ورحلات النفي والضياع التي خاض غمارها، إذ إنَّ هذه الظروف لا يمكنها أن تخلق لغة بسيطة، وسلسة بمفرداتها وعباراتها، بل خلقت لغة تفوح منها رائحة الدم، والقتل، والنظرة التشاؤميّة، والصور المرعبة بحقيقتها، وفجاعة صدقيتها، زيادة على وضوح اليأس والرغبة في الموت.

التمهيد

يتألّف النص الأدبي من نصوصٍ عدَّة، منها النص الرئيس الذي يتضمّن فكرة العمل الإبداعي بتفصيلاته كلّها، ويمكن تحديده بوقوعه داخل غلاف العمل الإبداعي، والنص المحيط الذي يتمثّل بالعتبات التي تسبق النص الرئيس كالعنوان، ورسوم الغلاف، واسم المؤلف، والإهداء... الخ، فالعنوان كثيرًا ما يكون مرتبطًا بالقرَّاء سواء أكانوا من المثقّفين أو النُقَّاد، أو من هواة القراءة والاطِّلاع وهم أيضًا لا يخلون من حسٍ نقدي وذوق أدبي يتبلور في طبيعة اختيارهم للنصوص التي يقرؤونها وإظهار الحكم عليها بالمدح أو القدح، مع بيان أسباب الإعجاب والاستهجان، وهكذا فالنص الإبداعي ليس نصًا واحدًا، ولا يشترك في تأليفه المبدع فقط، وإنما يشترك القارئ معه عن طريق التحليل والتأويل.

إنَّ علاقة النصوص مع بعضها والتي تُكوِّن في مجملها جسدًا كاملًا للنص الإبداعي أدَّى إلى عناية النقَّاد والباحثين بها وبدراستها بغية الوصول إلى جماليّاتها، ومدى الفائدة التي تُحقّقها للنص الرئيس، وهذه العلاقة تتكوّن من مجموعة عتبات تبدأ بالعنوان وتنتهي بالنص. اختُلِف في تحديد مصطلحٍ دقيق لتلك الكتابة، من النقّاد من أطلق عليه مصطلح المناص (Pra texte)، ومنهم من أطلق عليه مصطلح العتبات (seuils)، فالمناص عند (م. مارتان بالتار) هو "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، و[عنوانات] الفصول، والفقرات الداخلة في المناص" (جنيت، ٢٠٠٨، صفحة ٣٠)، أي أنّ المناص يتشَّكل من مجموعة افتتاحيات خطابيّة تُصاحب النص أو الكتاب مثل اسم المؤلف، والعنوان، والصورة ... إلخ وهذا يعني أنه كل "ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرَّائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة" (جنيت، ٢٠٠٨، صفحة ٤٤). فكلّ ما له علاقة بالنص يُطلق عليه عتبات نصّيّة وقسَّمها (جنيت) على قسمين: ١-المناص النشري ٢-المناص التأليفي(جنيت، ٢٠٠٨، صفحة ٤٥-٤٨) وسنقتصر في دراستنا على المناص التأليفي الذي يعود على المؤلف ومنه لاتصاله الوثيق برؤيته ودلالة أعماله.

كثُرت الدراسات الحديثة التي تناولت موضوعة العتبات بعد توسِّع مفهوم النص الذي أدَّى بدوره إلى خلق علاقات بين النصوص لتُشكّل في مجملها حلقة وصل تربط النصوص بعضها ببعض، ولأنّها جزء لا يتجزأ من النص الرئيس، ولأهمّيتها ولدورها الكبير في الكشف عن خفايا النص وأسراره فهي تعين القارئ بالاعتماد على موهبته وحسّه النقدي وقدرته على التأويل في فك شفرات العنوان للوصول إلى فهم الغاية من العمل الأدبي قبل الشروع في قراءة النص الرئيس، فقد ظهرت عنوانات تعكس مدى عناية المبدع بها، ورغبته في استحضار عنوانات تحقّق المتعة الجماليّة قياسًا بالمراحل الأدبيّة السابقة، والرغبة في تقديم

المختلف والمغاير، والمُفضي إلى التيه وعدم الركون إلى قراءة واحدة (د. ثائر، ٢٠٠١، صفحة ٩٩)، ويُعرَّف العنوان بأنّه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصًّا أو عملاً فنيًّا" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ١٥٥)، وإنَّ فهم النص والتعمُّق في تأويله دفع إلى الاهتمام بما حوله؛ "لأنه بدأ يُنظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من القيمة الإبداعيّة المتكاملة للخطاب الأدبي عموماً" (عبيد، ٢٠٠٨، صفحة ١٩٩)، ويُعد (جنيت) في كتابه (عتبات) صاحب السبق والريادة في تسليط الضوء على أهمّيّة العتبات.

أوّلًا: العنوان

أُولى العتبات التي نقف عندها عتبة العنوان، فهي "مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيويّة وتضاريسه التركيبيّة على المستويين: الدلالي والرمزي" (حمداوي، ٢٠١٥، صفحة ٩)، وتُعد من أكثر العتبات تعقيدًا؛ لأنّها العتبة الأولى للنص الرئيس، ويكون خاضعًا للتحليل والتأويل التي يقوم بها القارئ وفقًا لقراءاته ومدى قدرته على الوصول إلى قصديّة المؤلف، فهو "مجموعة العلامات اللسانيّة، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولجذب جمهوره المستهدف" (جنيت، ٢٠٠٨، صفحة ٦٧)' أي أن اختيار العنوان في الأعمال الإبداعيّة لا يأتي اعتباطًا أو مصادفةً وإنما ينطوي على قصديّة يسعى إليها الكاتب، ومن ثمّ فإنّ الاختيار ليس بالعمليّة السهلة، وإنما غاية في الدقّة والحذر، لكي يكون دالًا على الفكرة أو موحيًا إليها، وهو عند (امبرتو إيكو) مفتاحًا تأويليًا يُشكِّل جسرًا يمرّ عليه القارئ ليتمكّن من كشف ما كان مخبّئًا داخل النص وربطه بالنص الخارجي (مفيد نجم، ٢٠٠٦، صفحة ٦٦)، فالعنوان رسالة لغويّة تهدف إلى التعريف بالنص وتحديد هويته، وبيان مضمونه، فضلًا عن وظيفته المتمثّلة بجذب القارئ وإغوائه (المطوي، ١٩٩، صفحة٤٥٧)، أي أنه بنية مختزلة من حيث اللغة مُكثَّفة من حيث الدلالة، تُعين على فهم النص وتحديد دلالاته فهو "مرجع يتضمن بداخله العلامة أو الرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلِّف أن يُثبت فيه قصده برمَّته" (المنادي، ٢٠٠٧، صفحة ١٥٢)، لذلك يتوجّب على الكاتب انتقاء العنوان الذي يتضمّن أبعادًا توازي الأبعاد التي يتضمّنها النص الرئيس، ولكن أكثر دقّة واختزالًا مقتصرًا على عباراتٍ قصيرة أحيانًا قد تكون كلمة واحدة فقط.

سنكتفي بهذا القدر في ما يخص العنوان؛ وذلك لكثرة الدراسات المنظِّرة له والتي ذكرها (جميل حمداوي) في بحثه (السميوطيقا والعنونة) (الحمداوي، ١٩٩٧، صفحة٧٩).

تتم دراسة العنوان بالاعتماد على بنيته اللغويّة، وصياغته الصرفيّة، وأساليبه البلاغيّة؛ لأنّه "يتوزع من جهة دراسة مكوناته بين أكثر من مستوى للدراسة، منها المستوى الأول الذي يقوم على دراسته تركيبيًّا، من أجل بيان أنماط التراكيب وصورها فيه، مع الأخذ

[بالحسبان] إمكانيّة الغوص في هذه الصور والأنماط، من أجل الوصول إلى البنية العميقة له، لغرض بيان الأجزاء المحذوفة منه" (إنعام الآلوسي، ٢٠١٣، صفحة ٣٣)، فالوقوف عند دلالة كلّ نمط أو تركيب يساعد الناقد على معرفة خصائصه، وتحديد جمالياته، والكشف عن الأبعاد الثقافيّة التي يتحلّى بها المبدع وهو يضع عنوانات تختلف عن غيره بحسب خبرته، وثقافته (الموسوي، ٢٠١٤، صفحة ٣٩).جاءت عنوانات روايات (العقابي) على قسمين:

القسم الأول: اعتمد فيه على نسق واحد، وهو ما يُسمَّى بالعنوان المفرد. والقسم الثاني: اعتمد فيه على جملة فعليّة وهو ما يُطلق عليه بالعنوان المركَّب. فرواياته (الضلع، الفئران، المرآة، القلادة) تحمل عنوانات مفردة لا تدل على أفعال ولا أحداث، ولا حتى أمكنة، بل تدل على أسماء معيّنة، يمكن عن طريقها فهم فكرة الرواية، أمّا روايتي (أُصغي إلى رمادي وأقتفي أثري) تحملان عنوانًا مركّبًا تمّت صياغته بالاعتماد على جملة فعليّة، أي أن العنوان المركّب هو "ما يقابل المفرد فيطلق على ما تكوّن من كلمتين أو أكثر، وأصبح [لهيأته] التركيبيّة سمة خاصّة يُعرف بها ويؤدّي وظيفة نحويّة، والمركب بهذا المعنى يشمل الجملة، وشبه الجملة، والمضاف والمضاف إليه، والشبيه بالمضاف" (عبادة، ٢٠٠١، صفحة ٣٩)، فالعنوان أوّل نقطة التقاء بين المؤلّف والقارئ، و"يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعّاليّة تلقٍّ ممكنة، [ما] يدفع إلى استثمار منجزات التأويل" (قطوس، ٢٠٠١، صفحة ٣٦)؛ لذلك يسعى المؤلّف عن طريقه إلى بثّ قصده على هيأة إشارات وتلميحات، تستفزّ القارئ وتحثّه على إعمال فكره؛ لمعرفة تلك القصديّة وحلّ ما يثيره العنوان من تساؤلات عند الولوج إلى متن الرواية. أولى العنوانات المفردة (الضلع)، استعاره (العقابي) من المعتقدات الشعبيّة التي ترى أن المرأة خُلِقت من ضلع الرجل، وقد أشار إلى العنوان في متن الرواية بقوله: "**لم أفاجأ ولم أخفْ حينما تلمستُ ورماً في أحد أضلاعي، راحَ يكبرُ بسرعةٍ محسوسة، فقد كنتُ على يقينٍ في تلك اللحظة بأني أبو الخلقِ آدم. وفعلاً انشقّ صدري وخرجتْ حوّائي**" (العقابي، ٢٠٠٧، صفحة ١٢٧).هذا هو النص الوحيد الذي يشير إلى عنوان الرواية صراحة. تحكي الرواية هموم وأوجاع وأحلام الشخصيّة الرئيسة التي تعيش حالة من الضياع والتشتّت وانشطار الذات بين الواقع المفجع وأحلامه في الاقتراب من جسد امرأة، انشطار بين الفقد والحرمان والرغبة في استمراريّة الحياة، وطوال رحلة السرد نلتمس تلك الرغبات الدفينة التي تسيطر على الفرد وتشلّ تفكيره في أحيان كثيرة، فهي لا تقتصر على الرجل فقط، بل تشاركه المرأة أيضًا في تلك الرغبات، وهذا ليس عيبًا طالما أن الحياة لا يمكنها أن تستمر، وأن البشريّة لا يمكنها أن تتزايد وتتكاثر من دون حصول الاتصال بين الرجل والمرأة. لكن كيف لأجيال عاشت في ظل حروب وصراعات وقتل أن تفكّر ولو مجرد

التفكير بالزواج وتكوين أسرة، كيف لها أن تحب وترتبط وتمارس الحب وهي تعيش وسط الموت والقتل؟ جاءت هذه الرواية لتأكيد القولة الشعبيّة: إن المرأة خُلِقت من ضلع الرجل، فهي وإن دلّت على شيء فإنها تدلّ على القيمة التي تتمتّع بها المرأة، وحاجة الرجل إليها وإن خُلقت من ضلعه، لا أن تُعامل بذلّ واحتقار، أو التعامل معها على أنها مجرد أداة للمتعة أو وجدت لتكون عبيدًا تحت إمرة الرجل.

جاءت الرواية في أقسام ثلاثة، يتألّف القسم الأول **(الصندوق الأسود)** من أجزاءٍ خمسة، يحمل كلّ جزءٍ عنوانًا خاصًا يدلّ على مضمونه، في حين يتألّف القسم الثاني **(الرماد)** من أجزاءٍ أربعة، كذلك لكلّ جزء عنوانًا خاصًا به، أمّا القسم الثالث فلم يُعنون، ولم يتم تقسيمه، وجاء مختزلًا في صفحات قليلة مقارنة بالقسمين الأول والثاني.

يحمل القسم الأول **(الصندوق الأسود)** عنوانات خمسة، كلّ عنوان يحمل مفتاحًا لفكّ شفرات عنوان القسم، فالجزء الأول المعنون بـ **(النورس)** يحكي قصة عاشور مع النورس الذي جعله عدوًّا له، يناصبه العداء، فـ عاشور الذي يعيش وحيدًا في بيته في منفى الدنمارك فجأة اقتحم عزلته نورسًا راح يرمي نافذة الشبّاك بذرقه كلّ يوم، هذا الفعل حسبه عاشور استفزازًا من النورس لإغاضته، إلَّا إنَّ النورس لم يتخلَّ عن عادته تلك إلا بعد أن وجد نورسة تشاركه حياته، فتوقّف عن رمي النافذة بذرقه.

هذا يعني أن عاشور يعيش عزلة خانقة، اختارها بمحض إرادته بعد إن يئس من تقبّل الواقع بإيجابياته وسلبياته، إن لم تكن السلبيات أكثر. إنَّ اختيار مثل هكذا قرار ليس بالأمر السهل، فالعزلة تعني أنك تُعلن موتك وأنك محض جسدٍ تحوَّل وجوده في هذا الفضاء إلى عالة ليس على نفسه فقط، بل على المحيطين به جميعهم، أي أنّنا أمام شخصيّة مأزومة، ومحطَّمة من الداخل، فيا ترى ما مأساة تلك الشخصيّة؟ وما الذي جرى لها لتختار العزلة؟ لهذا رأيناه يناصب العداء لطائر وديع لا يعرف الحقد والضغائن، حياته القاسية، وأزماته النفسيّة قادته إلى شعور عدائي لكلّ من يقترب منه. إنَّ دلالة العنوان الفرعي –**النورس**– رمزيّة توحي إلى سلوك ذلك الطائر المعروف بألفته ووداعته وجماله، كيف تحوّل إلى عدوٍ يزعج الإنسان لا شيء سوى لأنه وحيدًا اختار العزلة والترفّع عن ممارسة السلوك الذي يتّبعه سرب النوارس من جنسه، فالحياة في نظر ذلك النورس لا تستحقّ العيش ولا التعامل معها بوداعة؛ لذلك كانت الروح العدائيّة هي المهيمنة عليه، لكن هذا السلوك سرعان ما تبدّد واختفى لمجرد اقتحام النورسة حياة ذلك النورس، فاستطاعت تغيير سلوكه والعودة به إلى عالم الوداعة والحب. هذا الحال نفسه ينطبق على الإنسان، فمن دون وجود المرأة في حياته تصبح سلوكياته عدائيّة، ولا قيمة لحياته من دون وجود امرأة تشاركه أفراحه وأحزانه، تقاسمه متاعب الدنيا وتخفّف عنه ثقلها وأوجاعها.

العنوان الثاني (عشتار)

عشتار إلهة الحب والحرب والجمال عند البابليين، استعار هذا الاسم من الأساطير القديمة ليكون عنوانًا لهذا الجزء، فيا ترى علام يدل! وما غاية العقابي من إيراده هنا؟!. عاشور الذي يعاني من الوحدة، والتشاؤم، وعدم الإحساس بقيمة الحياة، اضطر لإجراء عمليّة توسيع الشريان، فراح يتصوّر نفسه أنه عبد الرحمن الذي عشقته زوجة (أمير المؤمنين)، ومرة يتصوّر الطبيبة هي (عشتار)، وكأنّه شخصيّة تعيش خارج الزمن، خارج المكان، لا علاقة له بكلّ ما حوله، ولم يكتفِ بهذا التصوّر، بل راح يمارس الحبّ مع الطبيبة ومع زوجة أمير المؤمنين، وكأنها ردة فعل لمواجهة الموت، أو هي نوع من التمرّد على حياته القاسية.

إنَ الغاية تكمن في أن المرأة في الديانات القديمة لها قداستها وعبادتها كما جرى للإلهة (عشتار)، أراد عن طريقها الإشارة إلى أنّ المرأة تحمل القدرة على منح الحياة الاستمراريّة عن طريق الإنجاب.

النورسُ، مرةً أخرى

يشير هذا العنوان إلى الشخصيّة المهيمنة على مجرى السرد في هذا الجزء، ألا وهو (النورس)، ثم ذيّله بعنوان فرعي –مرّة أخرى– كي ينبّه القارئ أن حديثه السابق عن النورس لم ينتهِ فعاد هنا لإتمام حديثه ووضع الخاتمة المناسبة لهذا الجزء.

عند الانتهاء من العمليّة والعودة إلى البيت، اشتاق لرؤية النورس، وراح يبحث عنه في زخم النوارس التي تتصارع قرب النوافذ للحصول على فتات الخبز. إنَّ علاقة النورس مع أنثاه وكيف أنّها روّضته وجعلته يترك حالة العدوانيّة، إذ تخلَّى عن عادته في رمي ذرقه على نافذة شبّاك عاشور، هذا الفعل كان حافزًا لـ حميد في استرجاع الأشهر الأولى التي قضاها في منظّمة الصليب الأحمر بانتظار الحصول على إقامة في بلد الدنمارك، فكانت تلك الاستذكارات يغلب عليها الشعور بالأسى، والضياع، والحرمان، والجوع، والتشتّت...، أشهر كان فيها الحرمان سيّد المكان، حاول حميد صديق عاشور أن يُعوِّض حرمانه بممارسة العادة السرّيّة عن طريق شراء مجلّة جنسيّة بالراتب الذي صرفته لهم منظّمة الصليب الأحمر، كمحاولة لإثبات الذات، وللتخلّص من الكبت الجنسي الذي يولِّد لهم حالة من العدوانيّة، يقول عاشور: "**الضياع هنا يعني فقدان الإنسان لإنسانيته فيتجسد به العدم، عندها يحاول الضائعُ أن يبحثَ عن حيوانيّة يثبت بها وجوده**" (العقابي، ٢٠٠٧، صفحة ١٠٨)، هكذا حاول عاشور وصديقه حميد أن يحفظوا أنفسهم من الضياع في المنفى.

أمّا النورس وبعد إنْ رحلت أنثاه عاد إلى عاشور بقلب منكسر، وودٍّ لم يألفه عاشور منه قبل هذه اللحظة، حاول أن يوصل إليه رسالةً قبل أن يغادر هذا العالم، إذ إنّه لم يكن أعرج

كما توهّم عاشور، بل أنزل النورس ساقه الثانية عندما وقف على يد عاشور وكأنه يريد أن يخبره أن الأرض غير صالحة للرسوخ، وأنها لا تستحقّ أن تقف عليها بكلتا قدميك، عندها ترك النورس عاشورَ فطار بأقصى سرعته باتجاه السماء ثم سقط على الأرض ليُنهي حياته.

رحلةٌ ملغاة

في هذا الفصل يتوهّم عاشور أنّه عائد إلى بلده، فيرسم من محض خياله صورة واقع يتخيّل فيه نفسه واقفًا في محطّة قطار كوبنهاكن حاملًا جواز سفره ليعود إلى بلده، في المحطّة يلتقي بامرأة تسأله عن نهاية الرواية التي قرأها، ثم تخبره عن الحلم الذي رأته ليلة أمس، وكيف أنّها خرجت من صدر الرجل الذي زارها في الحلم بعد إن كانت ضلعًا من أضلاعه، وهذه أول إشارة لعنوان الرواية في هذا الفصل.

عند اقتراب موعد الرحلة بحث عن جواز سفره والبطاقة إلا إنه لم يجدهما، وعندما عاد إلى البيت تذكّر أنه لم يحجز بطاقة للرحلة، ولم يكن مخطّطًا للسفر.

إنَّ المرأة التي صادفها في محطّة القطار راحت تتّصل به كلّ يوم في وقت ثابت، تسأل عنه، وتبادله الحب وكأنهما يعرفان بعضهما منذ زمن، ولم تكتفِ بذلك، بل راحت تغريه ليمارس الحب معها ويطفئ نار شهوتها؛ ليعوّضها عمّا خسرته في مراحل عمرها الغابرة وعدم وجود من يروِّض قلبها الجامح.

في هذا الفصل أشار (العقابي) إلى الكبت الجنسي الذي تعانيه شخصياته، وكيف أنّه يسيطر على تفكيرهم، ويؤدّي بهم إلى تحويل هذه الحاجة إلى حالات من العدوانيّة تجاه من يحيط بهم، أو يتم التعامل معهم في الحياة اليوميّة، ولم يقتصر هذا الكبت على الرجل فقط، بل راح يوضّحها عند المرأة أيضًا، مع إيضاح التفاوت في الشهوانيّة بينهما، إذ مضى يكشف بوضوح عن حالات الشهوة عندهم؛ قاصدًا من وراء ذلك بيان أثر الكبت في تلك النفوس.

القسم الثاني (الرماد)

في القسم الثاني من الرواية الذي وضع لها عنوان **(الرماد)** تحدّث فيه حميد عن رماد حياته، الذي خلّفته نيران السنوات التي أحرقت نشوة شبابه وهو في الخدمة العسكريّة، هذا الفصل أشبه بالمرآة العاكسة لتلك السنوات بظلمها وقسوتها وانعدام الإنسانيّة فيها، وقذارة القائمين على إدارة البلد بقادته والفشل الذي ساد فيه، وآثار ذلك الفشل على قطّاعات المجتمع جميعها، فطغت البشاعة والفكر المتخلِّف وطفت على السطح رذائل النظام جميعها، وحزبه الفاشل بسياسته البشعة وفكره المتخلّف، هذا الفكر الذي قاد البلد إلى خوض حروب ضدّ إيران التي راح ضحيّتها آلاف الأبرياء من الجنود والمدنيين، وما خلَّفته من دمار عمَّ البلد ومن فيه، دمار لم ينته أثره ولم يزول إلا بانسلال الروح من هذا الجسد المعطوب،

حروب خلَّفت وراءها شخصيات محطّمة تعيش مع ذكريات الماضي التي أصبحت رمادًا يضبّب الحياة ويشوّهها، شخصيات لم تستطع نسيان الماضي والعيش بحرّيّة حتى وإن عاشت بعيدة عن بلدها الذي خيَّم الموت على سمائه، والدم الذي غطَّى بحاره، والنار التي أحرقت سكّانه، فـ حميد الذي سرد لنا حياته قبل وصوله إلى الدنمارك لم يكن سوى أنموذجًا وشاهدًا حيًّا على تلك الحقبة بمآسيها وآلامها كلّها، فكانت حياته تستحقّ أن توصف بالرماد؛ لأن هكذا حياة لا تستحقّ العيش، ولا يمكن أن يُناضَل من أجلها، فكانت الدافع وراء اختياره العزلة وإعلان موته.

القسم الثالث

ترك (العقابي) هذا القسم من دون عنوان، إذ جعله أشبه بالخاتمة، أو إعلان نهاية حياة التشتّت والضياع الذي عاشته الشخصيّة المنشطرة على ذاتها، فـ عاشور هو الذات المضمرة لـ حميد، جسَّد فيه ما كان يأمل به ويتمنّاه لكنّه لا يستطيع البوح به، صوَّر الأحلام المكبوتة في داخله، صوَّر همومه وأوجاعه، فكان القسم الأول الذي عنونه (العقابي) بـ **(الصندوق الأسود)** هو المخصّص للذات المضمرة، في حين جاء القسم الثاني المعنون بـ **(الرماد)** الذي مثَّل واقع حميد بكلّ مرارته وما يحمله من ضياع، أمّا القسم الثالث فجاء لإعلان موت عاشور الذي اختار الانتحار كما فعل النورس، والإعلان عن البداية الجديدة لـ حميد مع زوجته وطفلتيه.

إنَّ الفكرة المهيمنة والواضحة في هذه الرواية فكرة الكبت الجنسي، والحرمان العاطفي الذي يقود الأفراد إلى القيام بتصرّفات غير سويّة، وعدوانيّة، بسبب ما ينتج عنه من حالات تؤدي بالفرد إلى ارتكاب الأخطاء وحتى الجرائم المجتمعيّة، وقد تتطوّر هذه الأمراض وربما تقود إلى أزمات نفسيّة حادّة تدفعه إلى الانتحار للتخلّص من واقعه السيء.

رواية القلادة

أمّا العنوان الثاني الذي جاء بصيغة المفرد (القِلادة)، الذي يمكن تسميته بالمكوِّن الشيئي على حد قول (شعيب حليفي) (حليفي، ١٩٩٢، صفحة ٩٤)، ظاهر العنوان يشير إلى أن الرواية تتحدّث عن شيء ثمين يتعلّق بالمجوهرات والزينة التي تتزيّن بها النساء، والقلادة واحدة من المجوهرات التي تُزيِّن عنقها، ولا أعتقد أن قارئًا آخر يتبادر إلى ذهنه غير ما أشرنا إليه أعلاه، ولكن عند النظر إلى غلاف الرواية الذي لا يمكن إغفاله بأيّ حالٍ من الأحوال يتكوّن عنده رأيٌ آخر، إذ إنَّ لوحة الغلاف توحي إلى أرض صحراويّة خالية من النخيل والأشجار باستثناء أعشاب صحراويّة. هذه اللوحة خلخلت فكر القارئ وجعلت الأسئلة تعصف في عقله، فما علاقة العنوان –القلادة– باللوحة؟ وعند الانتقال من صفحة العنوان إلى التنويه يعتقد القارئ أنه أمسك بأوّل خيط يكشف له بُطلان ما توصّل إليه، فالتنويه

يحمل دلالات كثيرة تشير إلى أن الرواية تتحدّث عن شخصيات توهم القارئ بواقعيتها، بل تؤدي به إلى تأويلات كثيرة؛ جعلت الروائي يُعلن عن عدم مسؤوليته عما سوف يدور في ذهن القارئ، هذا التنويه الذي تصورّنا أنه سيكون مفتاحًا يسهل علينا فك لغز العنوان، جاء ليزيده غموضًا. إذن ما علاقة العنوان –القلادة– بالشخصيات التي تتحدّث عنها الرواية؟ وما الدلالة التي يحملها كلّ من العنوان واللوحة والتنويه؟.

إذن هذا العنوان ذو دلالة رمزيّة تجعل البعد المرجعي يتماشى مع البعد الإيحائي، مما يجعل أضواء الحقيقة تتضبّب وتضعف، فيا ترى هل يرمز إلى الموت لدلالة قول الحسين بن علي (عليه السلام): خُطَّ الموتُ على وُلْدِ آدم مخطَّ القلادة على جيد الفتاة (المجلسي، د. ط، جزء٤٤، صفحة ٣٦٦– ٣٦٧)؟ أم أنه يرمز إلى دلالة أخرى؟ وهكذا راحت تزداد تساؤلات القارئ وتأويلاته ساعيًا إلى معرفة الغاية من وسم تلك الرواية بهذا العنوان.

جاء تقسيم الرواية على أقسام ثلاث، وكلّ قسم يحمل رقمًا يبدأ برقم (١) وينتهي بالرقم (١٢)، أمّا القسم الثاني فبدأ بالرقم (١) وانتهى بالرقم (٢٤)، أمّا القسم الثالث فلم يضع له رقمًا ولا عنوانًا، وجاء في (٥٤) صفحة وكأنه نهاية الرواية. عند الغوص في أعماق الرواية نجد أنها تتحدّث عن آل البيت (عليهم السلام) وتتناول سيرة النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) من جانب حياته الاجتماعيّة، وزوجاته، فضلًا عن إشارات بسيطة عن ابنته فاطمة الزهراء وزوجها عليّ (عليهما السلام) وولديهما الحسن والحسين، وعند الاستمرار في القراءة نجد أنّها محض استعارات لأسماء الشخصيات المقدّسة فقط، لا علاقة لها بالأدوار التي أدّتها الشخصيات المقدّسة، ولكن لهذه الاستعارة دلالات عميقة وضّحناها في المبحث الأول من هذا الفصل.

إنَّ علاقة العنوان بمتن الرواية يتّضح عن طريق الحلم الذي يراود الطفل حسين، الذي يحلم أنّه يرتدي قلادة في عنقه، إذ يروي الحلم لأمّه: "**رأيت أني أرتدي قلادة في عنقي**" (العقابي، ٢٠١٦، صفحة ١٦)، هذا الحلم الذي أثار استغراب الطفل لمعرفته أن القلادة لا يرتديها الصبيان، وإنما هي للفتاة فقط. هذه أول إشارة للعنوان، ولكنّها لم تقودنا إلى تفسير دقيق لسبب تسمية الرواية بالقلادة، وعندما بحث محمد عن تفسير الحلم في المخطوطات التي امتلكها من الشيخ نوفل وجد فيها قول للحسين بن علي (عليه السلام): "**خُطَّ الموت على ابن آدم كما خطتْ على الجيد القلادة**"(العقابي، ٢٠١٦، صفحة ٢١٣)، فـ محمد الذي سعى جاهدًا للنهوض بواقع أبناء مجتمعه عن طريق انضمامه إلى الحزب الاشتراكي، وجد أنَّ الناس أنفسهم غير قادرين على العيش خارج حياة العبوديّة التي اعتادوا عليها، ولا يتقبَّلون التطوّر الذي يجري على حياتهم وطبيعة عيشهم، بل راحوا يرفضون وبشدّة كل مظاهر التطوّر والتحضّر، عندها اختار محمد الانتحار بعد إن فشل في مشروعه الذي أفنى

عمره في تحقيقه، وأن يكون القربان بدلًا من حفيده حسين. فدلالة القلادة في العنوان دلالة الموت الذي كُتب على ابن آدم ولا مفرَّ منه.

رواية المرآة

أمّا العنوان الثالث الذي جاء بصيغة المفرد (المرآة)، هذا واحد من العنوانات الغامضة الذي لا يستطيع القارئ حلّ لغزه من دون قراءة الرواية، فيا ترى هل المقصود به مرآة الذات بعد إن تحوّلت الذات إلى مرآة عاكسة لكلّ ما جرى سابقًا؟

تحكي هذا الرواية قصّة رجل عراقي هرب لاجئًا إلى الدنمارك مع الفتاة التي أحبّها، فبدأت هذه الرواية من لحظة اعتقال سامي من دون معرفة أسباب اعتقاله، وما نوع الجريمة التي ارتكبها، إذ يتم استرجاع الأحداث بوساطة الذات على هيأة عتب وربما سخرية، فعندما يصل سامي بسيّارة الشرطة إلى مكانٍ معيّن تبدأ ذاته بتذكيره بكلّ تفصيلات ذلك المكان بشيء من العتب وربما تكون سخرية في بعض الأحيان، وهكذا شيئًا فشيئًا نستطيع الإمساك بخيوط الرواية، وربطها معًا لنفهم الأحداث وملابساتها. فعن طريق حديث الذات نتعرّف على الفتاة التي أحبّها سامي وهرب معها، وقد تزوّجها إلا إنه لم يكتشف أنها ليست بباكر إلا بعد أن وصلا إلى كردستان، هناك بدأت معاناته، وأحزانه؛ ولحبّه الشديد لها قرّر أن ينسى الماضي ويبدأ حياته معها من جديد، فقرّرا السفر إلى إيران ومن هناك يحصلان على بطاقة سفر مزوّرة تمكّنهم من الوصول إلى الدنمارك، هناك انجبت له روزا التي هي الأخرى تُقرّر الانتقال إلى الحي الجامعي لإكمال دراستها الجامعيّة، فتتعرّف على شاب دنماركي وتقيم معه علاقة غير شرعيّة، فتكتشف الأم علاقتها عندما عثرت على أقراص منع الحمل في حقيبتها، في تلك اللحظة يعود الزمن بـ سامي إلى الوراء، ويستذكر ما حاول نسيانه ومحوه من ذاكرته كلّ تلك السنوات، فيفعل ما عجز عن فعله في حينها، إذ يقول: "**رأيتُني واقفاً أمام المرآة، أتطلع إلى وجهي وقد انشطر نصفين على أثر شرخ يمتد من أعلى المرآة إلى أسفلها، وفي منتصفها كان ثقب صغير لتهشيمٍ ناتجٍ عن طعنة أو اختراق رصاصة. لمستُ الثقب فانساب خيط دمٍ شطر المرآة، وسالَ ببطء متجهاً نحو فتحة المغسلة[...]**" (العقابي، ٢٠١٥، صفحة١٥٦). فهي مرآة ذاته المتشظّيّة التي انشطرت نصفين، نصف عاد به إلى الوراء ليتذكّر ما جرى لزوجته وعلاقتها بجارهم صارم، ونصفه الآخر ينظر إلى ما جرى لابنته وهي تعيد الخطأ نفسه الذي وقعت به أمّها.

رواية الفئران

رواية (الفئران) أيضًا تحمل عنوانًا مفردًا، يدلّ الاسم على نوع من أنواع الحيوانات، وعند قراءة الرواية نعرف أن هذه التسمية أُطلِقت على مجموعة من السجناء تم اعتقالهم ليكونوا فئران تجارب لتحمّل الذلّ والمهانة، وقد وردت هذه التسمية في الرواية عندما أخبرهم

القائد بأنهم هنا "**كي تكونوا فئران تجارب. نعم.. نعم.. فئران تجارب**" (العقابي، ٢٠١٣، صفحة ١٢و٣٨)، إذن هذه هي الغاية من اعتقال مجموعة كبيرة من المثقّفين لإجبارهم على الانصياع لأوامر القائد، وعدم التفكير في الوقوف بوجهه وإلّا يكون مصيرهم السجن والتعذيب، ولم يكتفوا بإطلاق التسمية عليهم، بل راحوا يعاملونهم معاملة الفئران، ويقدّمون لهم الطعام الذي يعطى للفئران "**قطعة جبن صغيرة ملفوفة بقطعة خبز موجودة تحت مخدة كل منا**" (العقابي، ٢٠١٣، صفحة ٣٢)، وهكذا يتّضح العنوان الرئيس، والغاية من تسمية الرواية بهذا الاسم، فجاء العنوان شاملاً لفكرة الرواية.

أُصغي إلى رمادي

عنوان رواية (أُصغي إلى رمادي) يفتح شهيّة القارئ على اجتراح الأسئلة؛ لأنّه ينطوي على لغة انزياحيّة مستفزّة للحواس، بل تتجاوز ما هو أبعد من ذلك، لتجعل حاسّة تقوم بعمل حاسّة أخرى. فالمعروف أن الإصغاء يكون للكلام، وهذا العمل يقتصر على حاسّة السمع، في حين إنَّ الرماد شيء ملموس، ويمكن رؤيته؛ بوصفه ناتج عن احتراق شيء ما، فيا ترى ماذا يقصد (العقابي) من عنوانه، وأي رماد يتحدّث عنه؟ وهل يمكننا الإصغاء إلى ذلك الرماد الذي يتحدّث عنه؟.

يتضمّن العنوان بنية استعاريّة عن طريق التضاد بين ما هو غير محسوس (الإصغاء) وما هو محسوس (الرماد)، فالعنوان يحمل دلالة المفارقة والتضاد والتنافر بين المفاهيم، إذ تمّت صياغته في هيأة "مقلوبة تماماً، تثير في ذهن المتلقي انقلاباً تعبيرياً أو صوتياً، وتشحنه بتناقضٍ في الاتجاهات" (حليفي، ١٩٩٢، صفحة ١٠).

جعل (العقابي) فعل الإصغاء مقتصرًا على نفسه، أي هو من يقوم بفعل الإصغاء الذي يتطلّب منه تهيئة حواسّه جميعها لإدراك ما سوف يُقال، لا مجرد الاستماع فقط. ثم أضاف إليه عنوانًا فرعيًا وهو (فصول من سيرة ذاتيّة) هذا يعني أن الذي يُصغي إليه (العقابي)، هو أجزاء من سيرة حياته التي أطلق عليها الرماد في العنوان الأول.

ولإنَّ (العقابي) جعل روايته بعضًا من سيرة حياته وليس جميعها؛ لجأ إلى تقسيم الرواية إلى فصول، وكلّ فصل منها يحمل عنوانًا فرعيًا لا يخرج عن سياق الفكرة العامة من الرواية، وليس مقمحًا عليها، بل جاءت العنوانات الفرعيّة موضّحة، ومُفسِّرة لرموز العنوان الرئيس، وأول هذه العنوانات (**الوجود والعدم**)، ينطوي هذا العنوان في حقيقته على التضاد، فالوجود ضد العدم، لكنَّ اختياره لهذا العنوان يحمل بين طيّاته التناقضات التي يعيشها الإنسان، أو بعبارة أدقّ التناقضات التي تنطوي عليها حياة الشخصيّة المقصودة في الرواية، اختزل فيه الروائي سيرة حياته التي ابتدأت بقراءته لكتاب (الوجود والعدم)، ومحاولاته لكتابة

الشعر العربي، ثم وصوله إلى الدنمارك مع زوجته التي انجبت له ابنتين، ويعيش حياته مع أسرته في منفى الدنمارك.

جعل (العقابي) هذا العنوان المفتاح الأول لفتح مغاليق الرواية، ومعرفة ما الذي يُصغي إليه، فهو يبحث عن معنى وجوده في الدنيا، وما الغاية منه، ثم الحديث عن العدم والفناء، مختتمًا ذلك التضاد والتناقض بقول الفيلسوف الدنماركي، الذي اختزل فيه التناقض الكامن في الإنسان، فهو لا يعرف أي قرار يناسبه، فلا المتزوج قانع بحياته، ولا غير المتزوج، ولا الذي حظي بنعمة الأطفال عاش حياته سعيدًا، ولا الذي حرُم منها، يقول:

"**(إن تتزوج تندم، وإن لم تتزوج تندم كذلك**

إن تنجب أطفالاً تندم، وأن لم تنجب أطفالاً تندم كذلك

إن تعش تندم، وإن لم تعش تندم)

وهكذا. ....." (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة٢٩).

العنوان الثاني (المسبحة)

في هذا الجزء بدأ الحديث على هيأة إشارات عن قضايا فلسفيّة ودينيّة تتعلّق بفائدة المسبحة، ودورها في ضبط الأعصاب، ودوزنة القلق، ففي أثناء تحريك خرز المسبحة راح يُفرغ ذاكرته من حمولة الماضي وأحداث الحرب وأهوالها، يرى أن ما يجري على الفرد لا علاقة له بالزمان والمكان، بل الأسباب كامنة في داخل الفرد، وبالعقل وحده يمكنه اكتشاف ذلك الخلل، يقول: "... **والذي يريد إلقاء اللوم على شخص أو جهة أو دولة تتكشف أمامه حقائق تمسه في الصميم وألوف المتهمين أقاموا ويقيمون على أطراف المكان والزمان فلا الحاضر بريء من الدم ولا الماضي، ولا هو ولا هم، إنها دائرة لا يُعرف محيطها ولا مركزها**....." (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة ١٩)، الرماد الذي يتحدّث عنه رماد الماضي، أو رماد الحرب التي تسبّبت بعذاباته، وعذابات الملايين من الناس، الحرب التي سحقت أبناء جيله، أما من نجا منها فقد عاش حياته بذاكرة معطوبة، وجسدٍ ينخره شظايا الماضي، وذكريات الأهل والوطن التي لم يبقَ منها غير رماد يتطاير مع كلّ هبة ريح من الذكريات تعصف فيه، فيتحوّل الرماد إلى نار تحرق كلّ أوراق الماضي لتصير رمادًا.

العنوان الثالث (بزون)

في هذا العنوان شرع يتحدّث عن قضايا خاصّة به، تقع في صميم عائلته، جاعلًا عنوان الفصل (بزون) وهو اسم والده، لا حبًّا به، بل لما تركه هذا الاسم من آثار تركت ضلالها على (العقابي)، ثم أسند إلى تقديم والده، تقديم والدته لعقد مقارنة بينهما، هي في الحقيقة مقارنة تتعدّى الحديث عن عائلته بقدر ما هي مقارنة تكشف عن جبروت المرأة الشرقيّة، وقوّتها التي تفوق قوّة الرجل في أحيانٍ كثيرة، ذلك الرجل الذي يدَّعي التسلّط

والتفوّق على المرأة، إلا إن الواقع خلاف ذلك، فبعضهم لا يجرؤ على تحمّل أعشار ما تتحمّله المرأة، فضلًا عن خوائهم من كلّ صفات الرجولة والشهامة، فسلطتهم لا تتعدّى عتبة دارهم، وفرضها على من فيه، في المقابل تجدهم أكثر جبنًا عندما يتطلّب الأمر مواجهة رجل آخر، أو محاولة للتصدّي للظلم الذي يحلّ بهم. هنا أعطى (العقابي) للمرأة المكانة التي تستحقّها عن طريق حديثه عن والدته ودورها المتسلّط على زوجها.

في المقابل جعل من والده أنموذجًا للأب الفاشل، وعديم المسؤوليّة، تلك الصفات التي يتحلّى بها رجال كُثر، إلّا إنهم لا يتنازلون عن ممارسة سلطتهم على المرأة سواء أكانت أمًّا، أو أختًا، أم زوجة، كذلك كان الاسم يحمل شؤمًا لم يستطع (العقابي) التخلّص منه، ففي الوقت الذي كان يأمل فيه الحصول على جواز سفر يمكّنه من الخروج من إيران عندما كان لاجئًا فيها، التي قضى فيها أبشع سنوات عمره، وأقساها، جرى له ما لم يكن في الحسبان؛ وذلك لحصول خطأٍ في اسم أبيه، جعله ينتظر تسعة أشهر لإكمال معاملة تصحيح الاسم. هذه الحادثة ما هي إلا سلسلة للرماد الذي يُصغي إليه، ويتذكّره بتفصيلاته كلّها.

العنوان الرابع (الولدُ الخاسرُ حدَّ ال .....)

استعار (العقابي) هذا العنوان من قصيدة صديق له كتبها عندما كانوا في مخيّمات اللجوء الإيرانيّة، حاول أن يصف فيها حجم الخسارات التي طالتهم، إلا إنه اصطدم بالكم الهائل من الخسائر التي قدّموها، لدرجة جعلت صديقه الشاعر يعجز عن وضع كلمة يمكنها أن تجسّد تلك الخسارات، صوَّر (العقابي) في هذا الجزء الأشهر التي قضاها مع مجموعة من اللاجئين في مخيّمات اللجوء الإيرانيّة، وكيف كانت طبيعة الحياة، ما دفعه إلى سرد تلك الأحداث التعجّب من الطاقة الكامنة في الإنسان، وسرعته على التكيّف مع المكان الجديد، والأوضاع الجديدة مهما كانت جيّدة أو سيّئة، ثم محاولة إيجاد المسوّغات التي دفعتهم إلى الإقامة في ذلك المكان، يقول: "**هذه الطاقة لو سنحت لها الفرصة أن تتفجر في ظروف إنسانيّة لتحولتْ إلى طاقة بناء هائلة أو قوّة تحطم جدار العبوديّة، ولكن ما بالها لم تنفجر في وجه الحاكم الفرد؟ بل لماذا لم تستطع أن تغير شيئاً وتصحح مسار حركات المعارضة التي استبد بها اشخاص يسقطون بركلةٍ؟ هذا السؤال يحيرني على الرغم مما يحمله من بطرٍ وتجاهل لحقيقة الظروف في العراق أو العالم، ولكني لا أستطيع كتمانه وأصرح به بأسفٍ، وأسفاً إذ لم أجد الجواب حتى الآن**" (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة٧٥)، ما قدَّمه (العقابي) من تساؤل لا يقتصر على الأجيال التي عاصرت الحرب العراقيّة الإيرانيّة، بل يشمل الأجيال القادمة أيضًا؛ لأن وضع العراق في خطرٍ مستمر، مصيره مجهول، فمتى ما استثمر الفرد تلك الطاقة الكامنة في داخله لردع الظلم، ورفض العبوديّة والذلّ، وتفعيل دور

العقل عندها يتمكّن من النهوض بواقعه وواقع بلده، ولن يبقى يحترق بنار الذل وهدر الكرامة، والجوع والفقر والتشرّد.

العنوان الخامس (شمعه)

تحدّث (العقابي) في العنوان السابق –الولد الخاسر حد ال...– عن الظروف التي واجهها الرجال الهاربين من أهوال الحرب، متّخذين من بلد إيران مأوىً لهم، عاد في عنوان هذا الجزء إلى محلّته في مدينة الكوت للحديث عن طبائع الناس، وسلوكياتهم، متّخذًا من اسم قابلة الحي عنوانًا لفصله. هؤلاء الناس يعيشون في حالة من التناقض والتصادم مع الذات، يمارسون حياتهم ليس من أجل الوصول إلى هدفٍ سامٍ وإنساني، بل للهرب من الموت والمسؤوليات، يقول: "**يرسلون أطفالهم إلى المدارس لا ليتعلموا بل لكي يتهربوا من الخدمة العسكريّة التي ارتبطتْ بالموت القادم من الشمال حيث الأكراد أو الانقلابات المتقلبة، وهم يعيشون لا لكي يتمتعوا بل ليهربوا من الموت، وهكذا هم مطاردون من أنفسهم، خلقوا للجدران آذاناً كي يتوهموا بأنها تتنصتُ إليهم كي يجعلوا للخوف مبرراً، متفقون على تناقضاتهم [...]**" (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة ٨٨)، صورة مفجعة تعكس واقع المجتمع العراقي، وتواطؤ الفرد مع الظلم الذي حلَّ به، ما أصعب أن يعيش الإنسان من دون هدف يسعى إليه، ما أصعب أن يجد مسوّغات لمن ظلمه، ما أصعب أن يعيش مسلوب الإرادة، ما أصعب أن يعيش مع خوفه من كلّ شيء، فلو كُنَّا نسير بلا إرادة ولا أهدافٍ فطبيعي جدًا أن نعيش حالة من الفوضى والتناقضات، حالة من عدم الاستقرار والثبات، حالة من الجنون والتخلّف،... .

أمّا علَّة استعارته لاسم القابلة شمعه، وجعله عنوانًا فرعيًا مكمّلًا للعنوان الرئيس، وشاغلًا مساحة ليست بالقليلة من الرواية لم يأتِ اعتباطًا، بل جعل منها رمزًا للمرأة المناضلة والشجاعة، التي لا تعرف الشكوى والتذمّر، كان دقيقًا جدًا في جعله بعد العنوان الفرعي السابق –الولد الخاسر حد ال... – فما وصل إليه العراقي نتيجة الحروب والنفي، وعدم رفضه لما وقع عليه، والوقوف بوجهه، ذكر بعده مباشرةً شجاعة الجدة شمعه، التي كانت لا تهاب السلطات، تواجه الموقف بكلّ بسالة وصمود، تم اعتقالها لأكثر من مرّة بحجة أنها من أنصار عبد الكريم قاسم فكانت تهين القوّة التي تأتي لاعتقالها "**حينما رفعت الجدة شمعة كفها وبسبابةٍ و إبهام مسكتْ طرفَ شارب رجل الأمن، وتسمَّر الجميع في أماكنهم منذهلين ومترقبين ردة فعل الرجل على الإهانة غير المتوقعة**" (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة ١١٠)، ففي الوقت الذي لا يجرؤ أحد على الوقوف بوجه الظلم، وقرارات السلطة، كانت الجدة شمعه تهينهم بطريقتها الخاصة أيّما إهانة.

العنوان السادس (الرسام والفراشة)

هنا تحدّث عن معاناة من نوع آخر، معاناة لا علاقة لها بالحروب والسلطة، بل تتعلّق بدرجة الحسّاسيّة المفرطة عند المبدعين، صديقه الرسام سمير صالح يعاني من أزمة نفسيّة سببها تجربة حبّ فاشلة، قادته إلى إعلان نهاية رحلته في الحياة بالموت منتحرًا، حاول (العقابي) في هذا الجزء أن يجد المسوّغات التي تدفع بالمبدعين إلى الانتحار عن طريق تقديم مجموعة أسئلة مفادها "**وما الذي يجعلُ الفنانين أكثر الناس عرضة للانتحار؟ ألأنهم أكثر الناسِ حساسيّة فهم لا يحتملون وطأةَ جهل هذا الكائن في دوامة الحياة؟ أم لأنهم منساقون بحدوسٍ تنبئهم عن غياب النجم الهادي لميلاد الأمل أو المنقذ؟ أم أنهم ملائكةٌ يُرعبها دنسُ الكائن البشري في ممارساته اليوميّة، الكائنِ الذي يبحثُ في القمامة عن فتاتِ متعةٍ أو الدائر حول نفسه يدير طاحونة الغباء؟...**" (العقابي، ٢٠٠٣، صفحة ١٦٢)، في الحقيقة هي أسئلة جوهريّة أراد (العقابي) من القارئ الوقوف عندها، والتأمّل في معرفة حقيقتها، إذ ليست تجربة حبّ غير ناجحة تدفع الفنان إلى الانتحار، ولا هي قضايا بسيطة تجعله يعلن عزلته والانطواء على ذاته، بل هي أسبابٌ ترتبط بدرجة كبيرة بجوهر الإنسان ووجوده، فعندما يعجز الفنان عن الانسجام مع الواقع السيء وتقبّله، ويعجز عن العيش مع أُناس لا قيمة لهم، بل لا يجهدون أنفسهم في السعي إلى الارتقاء بأنفسهم هنا يكون للانتحار قيمة تفوق قيمة الحياة والاستمرار فيها، وكلّ هذا مرهون بالواقع الذي فرضته الظروف القاسية على الواقع الاجتماعي، ولا سيّما المبدعين في هذا المجتمع.

لا شكّ أنّ لهذا الجزء من الرواية قيمة كبيرة، وفيه من الدوافع ما يخدم غرض الرواية وعنوانها، فالحياة التي عاشها، والظروف الخارجيّة والنفسيّة التي يعانيها الفنان تُبرّر له أن يصف تلك الحياة بالرماد، عاشوا حياتهم يحترقون بنار الحروب والتشرّد والأزمات إلى أن تحوّلوا إلى رماد متناثر على طريق الأجيال الجديدة.

الفصل السابع (Plejehjem) (دار العجزة)

ختم روايته أو سيرته الذاتيّة بفصلٍ خيالي، حاول عن طريقه أن يرسم حياته الأخيرة بطريقته، وأن يُنهي الأحداث على وفق مشيئته، تخيّل (العقابي) أن مكان إقامته الأخير دار العجزة الذي يكون فيه وحيدًا لا زوجة تسأل عنه، ولا أبناء. عندها يقرّر أن يعود إلى العراق ليموت في بلده، فرسم نهاية حياته كما يشاء، بطريقة لا تجعلك تشعر بأن هذا الجزء الأخير منفصل عن الرواية، بل هو جزء مكمّل لها.

هكذا جاءت العنوانات الفرعيّة مُكمّلة ومُفسِّرة للعنوان الرئيس، أي أن (العقابي) أراد من روايته استعادة ذكرياته والإصغاء إليها.

رواية أقتفي أثري

عنوان رواية (أقتفي أثري) أيضًا جاء على صيغة جملة فعليّة تامة، تبدأ بفعل وفاعل ومفعول به، لكنّه عنوانٌ مبهم، غامض، لا يفُهم المراد منه. في أي جانب يقتفي أثره؟ وأين ينوي الذهاب؟ وما الذي يريد أن يتّبعه؟ تساؤلات كثيرة يصادفها القارئ عند رؤية العنوان، وعند الدخول في متن الرواية نجد أن (العقابي) قسَّمها على فصولٍ عشرة من دون تسميتها، هذا الإجراء أيضًا يضعنا أمام تساؤلات أُخر كثيرة، وهي لمَ تركها من دون عنوانات؟ وهل لها دلالة كدلالة العنوان الرئيس _أقتفي أثري_ الذي جاء بصيغة المفرد لا الجمع؟ ثم في الفصل الأول يزداد العنوان غموضًا إذ نجد أن السرد يجري بصيغة الجمع، وعند الاستمرار في قراءة الرواية والغوص في أعماقها نجد أن الرواية تحكي قصّة مجموعة من المغتربين والمنفيين قرروا العودة إلى بلدهم العراق بعد سقوط نظام الدكتاتوريّة، وانتهاء حقبة الظلم والقهر والحروب التي عاشوها في ظلّ هذا النظام، وكأنّ العنوان يصدق قوله على كلّ مغترب يقتفي أثر الوطن، أي هي محاولة البحث عن وطن مفقود لا حقيقة لوجوده؛ لذلك نلاحظ أن (العقابي) كتب روايته بأسلوب فنتازي، فهي رواية خياليّة صوَّرت رحلة المغتربين وهم عائدين إلى الوطن، ليوثّق الأحداث التي جرت على وطنهم، ما جعل أمر العودة مستحيلًا، لضياع العراق في حروب أهليّة، وفوضى وتشتّت أعقب سقوط النظام؛ نتيجة الحصار والجوع الذي عاشه العراق، فكان المغترب والمنفي واللاجئ على اطلاع تام بالأوضاع التي تجري في بلده، فمنهم من قرّر العودة ومنهم من بقي ينتظر، ولكن وقوع العراق ضحيّة المحتل الأمريكي حطَّم أحلام المغتربين جميعهم، بل ألغى وجود وطنٍ أسمه العراق، فكانت نهاية الرحلة عودة حميد إلى رحم أمّه فهو ملاذه الوحيد الآمن، إذ يقول: "**[...] أصغيتُ إليها بألمٍ ورأسي يكاد يخترق صدرها، ثم رحتُ أصغر أكثر فأكثر حتى شعرتُ كأني أسبح في رحمها جنيناً مبتهجاً بسجنهِ ويرفض الخروج**" (العقابي، ٢٠٠٩، صفحة ١٨٦)، فبعد أن أُغلقت الأبواب جميعها بوجه المنفي والمغترب، وتلاشي الحلم الذي كانوا يؤمِّلون به أنفسهم مدّة وجودهم في المنفى، وضياع الوطن الذي يحلمون بالرجوع إليه، كان الخيار الوحيد الموت سواء أكان حقيقة أو مجازًا.

ثانيًا: الغلاف

هناك تداخلٌ شديد بين العنوان وغلاف العمل الأدبي، فكما العمل الأدبي بحاجة إلى عنوان يدلّ على مضمونه، ويشير إلى مغزاه، بوصفه "العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص" (حسن حمّاد، د. ط، ١٤٨)، يستعين أحيانًا كثيرة بفن الرسم؛ لتؤكّد على المقصديّة وإثارة دافع القراءة لدى المتلقّي، وقد عُدّت "الصور الفوتوغرافيّة المنفّذة بطريقة الرسم فضاء موازيا للنص الروائي، إذ ترتبط كل

لوحة بحكاية ما، وقد تشترك الرسوم الداخليّة مع رسوم الغلاف لتكون سنداً بصرياً له وجود نفعي على المستوى الدلالي والجمالي للرواية، وقد يتداخل الفضاء الصوري للغلاف والرسوم الداخليّة مع المتن" (فاطمة بدر، ٢٠١٣، صفحة ١٧٤). قد يكون للمبدع دورٌ كبيرٌ في اختيار رسوم الأغلفة؛ غايته من ذلك تحقيق رؤية جماليّة للعمل الأدبي، وإقامة علاقات وثيقة مع متنه، وأحيانًا كثيرة يكون تصميم الأغلفة من واجبات دور النشر، ولا يخفى على الجميع غاية تلك الدور من اختيار اللوحات والألوان، مما تفقد الصورة أهم أهدافها، وهي الصلة الوثيقة التي تربطها بالمتن، وعليه يمكن القول: إنَّ الانطباعات الجماليّة للغلاف لا يمكن أن تتحقّق بمعزل عن دور المبدع، ودرجة وعيه؛ لأن العلاقة التي تربط المتن بالعنوان والغلاف علاقة وثيقة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما حلقة متواصلة تفقد قيمتها لو فصلناهما عن بعضهما، وهذا الارتباط "يتأسس على علاقة إبداعيّة ارتكازيّة تستند على التّساير وفق استراتيجيّة خطابيّة تحقّق أكبر قدر من الانتشار، الشيء الذي ربّما قد يحمي المتلقي من الوقوع في شطحات التأويل المفرط البعيد عن ما يحمله خطاب أو خطابات النص من مضامين فكريّة أو أيدولوجيّة وكذلك الفنيّة الجماليّة" (ليندا جنادي، وهبة مفتاحي، ٢٠١٥، صفحة٥٩).

أغلفة العمل الروائي شأنها شأن العنوان، فكما لعتبة العنوان وظائف متعدّدة، من بينها الإغراء، يمارس الغلاف الدور نفسه؛ ليثير حافز القراءة لدى المتلقّي. عندها يسعى القارئ للربط بينه وبين العنوان أوّلًا، ثم قراءة النص ليتسنّى له ربط الخيوط معًا؛ وهذا يعينه على معرفة مدى التوافق بينهما، وهل أجاد الكاتب في توظيفهما توظيفًا سليمًا يحقّق المتعة والجماليّة، أم أنه أخفق؟ وهذا ما سنحاول معرفته عند محاولاتنا لقراءة أغلفة نتاجات (العقابي) الروائيّة.

رواية أُصغي إلى رمادي

لوحة رواية (أُصغي إلى رمادي) في هيأة مربعان لا يفصل بينهما إلا خط رفيع أبيض. المربع الأول يهيمن عليه اللون الأزرق، والثاني باللون الأحمر القاتم. يشترك بين المربعين مجسّم يرتفع إلى الأعلى في الجزء العلوي، وفي الثاني اتجاهه إلى الأسفل، هذا المجسّم عرضة لضربة جسم آخر من الخارج ومن حيث الانعكاس غير موجود لهذا الضغط أي أثر، على ما يبدو أنه لم يكن ذلك التحدي في ذاكرته، بعبارة أدق هناك انعكاس بين واقع الراوي وذاكرته، أن هناك مجسّم قاسم يرمز لشخصيته ، ومن الملاحظ أن هناك شيئًا أو خطرًا، أو طارئًا طرأ على تلك الشخصيّة وعلى ما يبدو أنه لم يذكر ذلك الطارئ؛ استنادًا إلى الخط الفاصل بين الصورتين، والميول للمجسمين كلاهما، ويمكننا أن نستدل عن طريق انعكاس المجسّم السفلي –الذي لا يعدو أن يكون جزءًا من حياة الراوي– أن هناك ضعف، وربما

هامشيّة في تلك المرحلة من حياته، ثم أن الانعكاس مائل إلى جهة اليسار وهذا يعني أن الراوي عاد بذاكرته إلى الوراء، إلى مرحلة سابقة من حياته، فهو ليس رؤية مستقبليّة استشرافيّة، تحكي أحلام ورؤى الراوي، بل هي مرحلة مؤلمة، وقاسية، فكانت دلالة العنوان أشدّ تأثيرًا، وأدقّ، فالإصغاء إلى الرماد يعني أن هناك ذكريات ماضية تحوّلت بفعل الأحداث، والمصاعب إلى رماد، أمّا اللون الأزرق الذي يحيط بالمجسّم العلوي يحمل دلالة الفضاء الصافي، والأمل المطلق، في حين أن اللون الأحمر الذي كان من نصيب الجزء السفلي، للدلالة على الحذر، وصدأ الحديد، ومن ثم الموت.

رواية الضلع

غلاف رواية (الضلع) عبارة عن جدار مشقوق –قد يكون صدرًا مشقوقًا–، وداخل ذلك الجدار خيوط متشابكة أو لفائف حديديّة تقترب بنسبة كبيرة من الأضلاع المحميّة بجدار الصدر، وهناك يدان متشابكتان حدّ التداخل والتلاحم بين الأصابع، وهذا التداخل يوحي إلى الانسجام، والتوافق، والقوّة، والتعاون، فدلالة تلك اللفائف على القوّة والاتحاد، أمّا دلالة اللون الأصفر لكلّ من الصدر واليدين للتأمّل والتفاؤل، في حين أن اللون البني المهيمن على غلاف الرواية كلّه يحمل دلالة التراب، أو العدم الذي صار منه الوجود، أي تحمل معنى الأزمان الغابرة.

يمكننا القول: انطلاقا من مفهوم أن المرأة خُلقت من ضلع الرجل، أن صورة الغلاف تمثّل لحظة انسلاخ هيكل المرأة من أضلاع ذلك الرجل الذي شقّ الجدار وأشبك يديه على ما بينهما من روح المرأة لينشقّ صدره وينفكّ ذلك الاتحاد ليعيشا معًا بجسدين لا جسد واحد، وذلك الاتحاد يجسّده عناق اليدين.

رواية أقتفي أثري

الملاحظ على غلاف رواية (أقتفي أثري) أن العنوان مكتوب بخط كبير وبلون أحمر، يقترب من خط الوسط، وهناك آثار أقدام لشخص واحدٍ فقط، يفصل بينهما خطٌ متعرّج، غير مستقيم، وكأنه شقٌ للأرض الفاصلة بين الأثرين، الألوان المهيمنة على لوحة الغلاف تتراوح بين الأبيض والأسود، فتتداخل معًا لتُعطي اللون الرمادي.

يمثّل اللون الرمادي تلك المنطقة "منزوعة السلاح، أو أرض خلاء لا صاحب لها" (أحمد مختار، ١٩٩٧، صفحة١٨٤)، ويمتاز هذا اللون بالحياديّة، ويغلب عليه الغموض، وعدم الوضوح.

اتجاه حركة الآثار إلى الأمام، ولكن الملاحظ أن الجزء السفلي أكثر نقاءً وبياضًا، يهيمن عليه اللون الأبيض، أمّا الجزء العلوي ففيه اللون الأبيض المغبر، والأرض متعرّجة، وأثر القدم غير مكتمل الأجزاء.

بعد قراءة الرواية، وفهم فكرتها، تبيّن لنا أن الخط المتموّج الفاصل بين الجزأين يمثّل الحدود الفاصلة بين الشرق والغرب، أو بعبارة أدقّ بين الدنمارك التي عاش فيها حميد و (العراق) البلد الذي وُلِد فيه، وعاش القسم الأول من حياته هناك، فكان البياض والنقاء من نصيب (الدنمارك) البلد الذي منحه الألفة والسكينة التي افتقدها وهو في العراق، أمّا الضبابيّة والعتامة كانت من نصيب بلده (العراق) الذي كان مركزه القسم العلوي من الرواية، فكان اتجاه الآثار من الدنمارك (المنفى) إلى العودة إلى (العراق) –البلد الأم– فكانت خطوة باتجاه المجهول، باتجاه المستقبل الضبابي، غير واضح الملامح، ونتائجه مبهمة.

يتّضح أن صورة الغلاف أدّت دورًا إيحائيًا للدلالة على فكرة الرواية، فوجود آثار الأقدام زيادة على العنوان –الذي هو الآخر أجاد فيه العقابي– يدلل على أنّ هناك طريق سوف يتم سلكه، أو محاولة الوصول إليه.

رواية الفئران

لوحة غلاف رواية (الفئران) عبارة عن وجه مطموس الملامح، ويدين متشابكتين، يغلب عليهما اللون البني الغامق، لهذا اللون دلالة عميقة تغوص في أعماق الرواية؛ ليبرز فكرتها، والدقّة والبراعة التي يمتلكهما الروائي باختياره لذلك اللون، هذا اللون هو في حقيقته لون التربة التي خُلق منها الإنسان، وسوف يعاد إليها حتمًا.

الوجه مطموس الملامح يحمل دلالة البؤس والشقاء جرّاء التعذيب الذي تعرّضت له، وأن ذلك الوجه قد فقد رونقه وأصبح مترهّلًا؛ لشدة الحياة القاسية التي عاشها، والتعذيب الذي لاقاه في ذلك المكان، فهو وجه مترهّل، قبيح الملامح، وهذا الذبول ظاهر في ملامحه جميعها من العينين إلى أسفل الوجه باستثناء الأنف؛ لأنه من الغضروف، والغضروف لا يتأثر بجفاف الجلد، ثم إنّ خروج اليدين وتشابكهما يوحي إلى أن تلك الشخصيّة محجوزة في مكان ما، فحاول بيديه شق جدار المكان والخروج منه بإصرار وعزيمة، وقوّة وثبات، نستدل على ذلك من شكل اليدين المتحجّر، فعلى رغم من تحوّله إلى مسخ وتحجّر يديه، إلا أنه ما زال يقاوم قساوة ذلك المكان، وما زالت محاولاته مستمرّة للخروج منه.

يمكننا القول: إنّ العلاقة بين العنوان –الفئران– ولوحة الغلاف وثيقة جدًا؛ ذلك أن ظروف الحياة في ذلك المكان جعلت من الأفراد المحتجزين فيه مسوخًا عديمي الملامح والهيأة، وجوههم فقدت رونقها ونظارتها، أجسادهم تصلّبت حد التفسّخ والتلاشي –كما هو واضح في شكل اليدين–، كذلك نستطيع أن نستدل على مكان إقامتهم عن طريق لون الغلاف، إذ يغلب عليه اللون البني الغامق، وكما وضّحنا أعلاه هو لون الأرض، فمحاولة اليدان في شق الجدار للخروج منه، يوحي إلى حتميّة مكان وجودهم، فقد يكونوا محتجزين داخل الأرض، أو ربما في مكان آخر، ولكن لا يتعدّى وجوده أسفل الأرض.

رواية المرآة

غلاف رواية (المرآة) عبارة عن فتاة ورجل عاريين تمامًا، الواضح من هيأة الفتاة وهي مستلقية على جسد الرجل بسكينة وحميمة شديدة، السعادة والفرح. والرجل الذي هو الآخر مستلقٍ بأريحيّة، والواضح من هيأته أنه كبير السنّ، فهناك فارق كبير بين عمر الفتاة التي يغلب عليها الفتوّة والعنفوان الشبابي، والرقّة، أمّا الرجل فملامحه توحي بكبر سنّه.

اللون المهيمن على غلاف الرواية –المرآة– الأحمر، وهذا اللون ينطوي على دلالات متعددة: منها الحب، والجمال، والموت، والثورة كذلك، فاللون الأحمر يشير إلى البهجة والحزن، والعنف والمرح، أما السمة الغالبة لهذا اللون فهو الحزن؛ لارتباطه بالدم (مرضية آباد، ورسول بلاوي، ٢٠١٢، صفحة ٢٤)، وهو لون الحب والرومانسيّة أيضًا؛ لذلك يُعد "من أكثر الألوان تأثيرا على العواطف، وأكثرها دغدغة للمشاعر، وهيجانا للأحاسيس، وفيه يتم فضح العمق العاطفي في الحب المتبادل لما يفضّل العاشقون وقت الغروب الأحمر، كما أنهم يفضّلون الزهور الحمراء لما لها من قدرة على التعبير عما في قلوبهم واختصار ما تقوله ألسنتهم من حب وهيام وعشق..." (نائل المصري، ٢٠١٤، صفحة ٦٣).

بعد القراءة الأوليّة لتلك اللوحة، وقبل الانتقال لمتن الرواية، يمكننا القول: إنّ فكرة الرواية تتضمّن قصة حبٍّ بين فتاة في مقتبل عمرها، ورجل أكبر منها سنًّا، وتنتهي بزواجهما بناءً على مشهد العري الواضح في اللوحة، أمّا إذا قسنا انطلاقًا من موضع الاستلقاء ستكون النتيجة خلاف ذلك؛ ذلك إن استلقاءهم –وكما هو واضح في اللوحة– على الأرض، وليس على مكان مرتفع كما هو الحال مع الأزواج، لكن بعد القراءة المتأنيّة للنص تبيّن أن الفتاة العارية سهاد التي فقدت عذريتها نتيجة حبّها لجارهم صارم أستاذ مادة التاريخ، قد أوهمها بحبّه لها ووعدها بالزواج منها، وبعد إن حصل على مراده، تركها وتزوّج فتاة أخرى؛ لأنها لا تسلّم نفسها بسهولة كما فعلت سهاد معه، أمّا دلالة اللون الأحمر فترمز إلى الحماس والعاطفة القويّة، ونستدل على ذلك عن الطريق النص المتضمّن لفكرة اللوحة، ولونها: "**كنتُ مخدوعة به.. خدعني بثقافته وسعة إطلاعه.. كنتُ أحسبُ كلّ شيوعيّ إنساناً شريفاً.. وكلّ شيوعيّ مخلصاً لمبادئه وأفكاره.. كنتُ مراهقةً.. مندفعةً بهذا الاتجاه.. واستغلني بحديثه عن المرأة والتحرر والمساواة**" (العقابي، ٢٠١٥، صفحة ٦٠) وهذا يعني إنّ العلاقة بين اللوحة والألوان كانت منسجمة إلى حدٍ كبير، بل وموحية إلى فكرة الرواية ولو بنسبة قليلة.

الخاتمة

من هنا جاء اهتمام العقابي كغيره من الأدباء بأغلفة العمل الأدبي؛ لأنه يحقّق المتعة الجماليّة أوّلًا، ويتضمّن البعد الإيحائي للنص ثانيًا، فالرسوم التي وضِعت على أغلفة رواياته

جاءت في مجملها دالّة على الحدث، أو فكرة الرواية، ويمكن لأي قارئ أن يلمس ذلك التلاقح القوي بين المتن ولوحة الغلاف، وتلك الدقة تكشف عن براعة المبدع ليس في مجال التأليف فحسب، بل في مجال الرسم والألوان أيضًا.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- العقابي، أُصغي إلى رمادي
- العقابي، أقتفي أثري
- العقابي، الضلع
- العقابي، الفئران،
- العقابي، القلادة
- العقابي، المرآة
- المراجع

- الآلوسي. إنعام منذر وردي (٢٠١٣): لغة السرد في روايات جمال الغيطاني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب– الجامعة العراقية.
- جنيت. عبد الحق بلعابد (٢٠٠٨): عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت.
- حليفي. شعيب (١٩٩٢): النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة علامات، عدد٤٦.
- حماد. حسن محمد (د. ط): تداخل النصوص في الرواية العربية (دراسات عربية)، مطابع الهيأة العامة للكتاب، القاهرة.
- حمداوي. جميل (١٩٩٧): السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر– الكويت، مجلد٢٥، عدد٣.
- عبادة. د. محمد إبراهيم (٢٠٠١): الجملة العربية مكوناتها– أنواعها– تحليلها، مكتبة الآداب، ط٢، القاهرة.
- زين الدين. د. ثائر (٢٠١١): في دروب السرد "دراسات تطبيقية في القصة والرواية"، ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، سوريا.
- عبيد. أ. د. محمد صابر (٢٠٠٨): سحر النص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد– قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.
- علوش. د. سعيد (١٩٨٥): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت.
- عمر. د. أحمد مختار (١٩٩٧): اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة.
- فاطمة بدر (٢٠١٣): الفنطازية والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، كتابات للإعلام والثقافة والنشر.
- قطوس. أ. د. بسام موسى (٢٠٠١): سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط١، الأردن.
- ليندا جنادي، وهبة مفتاحي (٢٠١٥): سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح (قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجاً)، رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة، الجزائر.
- المجلسي (د. ط): بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، إحياء الكتب الإسلامية، إيران.

- مرضية آباد، ورسول بلاوي (٢٠١٢): دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي، إضاءات نقدية فصلية محكمة، السنة الثانية، عدد٨.
- المطوي. د. محمد الهادي (١٩٩٩): شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر– الكويت، عدد١، مجلد٢٨.
- مفيد نجم (٢٠٠٦): العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية: شعرية الوظيفة والدلالات، مجلة نزوى– عمان، عدد٤٧.
- المنادي. أحمد (٢٠٠٧): النص الموازي– آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات، جزء٦١، مجلد١٦.
- الموسوي. عباس فاضل عبد الله (٢٠١٤): العنوان في الرواية العراقية من عام ١٩٦٦– ١٩٨٠ دراسة في البنية والوظائف والظواهر، رسالة ماجستير، كلية الآداب– جامعة بغداد.
- نائل المصري (٢٠١٤): سيمياء الألوان في شعر بلند الحيدري، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة– فلسطين.

Abstract

Aesthetics in narrative work is not limited to form only, or content only, but is achieved by meeting them together and becomes work. A great effort rests with the novelist in order to achieve aesthetics. Not every text can achieve this. This procedure is highly dependent on the culture of the novelist, and his skill in formulating his text through his mastery of writing tools, in addition to his wide imagination, which leads him to suggest different methods than what It is common in writing, and the formulation of accurate Addresses for its texts. These Addresses did not reach the goal of encouraging and attracting the reader, rather they were consistent and a function of the content and idea of the novel, and this gave it aesthetic that adds to the aesthetic of the Addresses itself.

Keywords: the speech. Threshold, Address, Aesthetics, Culture.